Н. Абрамовъ.

Даръ слова.

Выпускъ осьмой.

Искусство писать стихи.

Глава I. Поэтическое творчество.

«Поэтъ» по гречески значитъ «дѣлатель». Имѣется въ виду не столько человѣкъ, что то дѣлающій, сколько могущій что то сдѣлать (какъ нѣмецкое «Kunst», «искусство», происходитъ können, «мочь, быть въ состояніи»). Подъ «дѣломъ» же поэта разумѣется словесное созданіе художественныхъ образовъ, являющееся отличительной чертой поэтическаго творчества. Это творчество есть результатъ своеобразной работы мышленія и особенной способности припасать сокровища впечатлѣній, наблюденій и мыслей, какъ выводовъ жизненнаго опыта. Ибо дѣятельность поэта должно представить себѣ такъ: вотъ у него мелькнула какая-нибудь мысль или онъ случайно подошелъ къ какому нибудь явленію, схватилъ впечатлѣніе, моментально обмыслилъ его и спряталъ въ душу, пристроивъ къ ранѣе полученнымъ впечатлѣніямъ, которыя у него давно въ запасѣ. Все это онъ продѣлалъ незамѣтно для самого себя, въ безсознательной сферѣ мысли. Въ моменты глубокаго внутренняго движенія этотъ запасъ наблюденій и размышленій открывается, и поэтъ черпаетъ, что и сколько ему надо. Это—моменты «вдохновенія», безподобно нарисованные великимъ поэтомъ:

И забываю міръ, и въ сладкой тишинѣ
Я сладко усыпленъ моимъ воображеньемъ
Душа стѣсняется лирическимъ волненьемъ,
Трепещетъ, и звучитъ, и ищетъ, какъ во снѣ,
Излиться наконецъ свободнымъ проявленьемъ.
И тутъ ко мнѣ идетъ незримый рой гостей,
Знакомцы давніе, плоды мечты моей.
И мысли въ головѣ волнуются въ отвагѣ,
И риѳмы легкія навстрѣчу имъ бѣгутъ,
И пальцы просятся къ перу, перо къ бумагѣ,
Минута—и стихи свободно потекутъ. (*Пушкинъ*).

Для того, чтобы поэзія вызывала у насъ соотвѣтствующее настроеніе, поэтъ долженъ подавать свои чувства не въ сыромъ и грубомъ видѣ, а въ художественномъ, т. е. очищенномъ отъ всего негармоническаго, пошлаго, мелкаго, слишкомъ личнаго. «Беру кусокъ жизни, грязной и пошлой, и творю изъ нея сладостную

легенду, ибо я поэтъ», говоритъ Ѳ. Соллогубъ. Ибо, подобно музыкѣ, стихи должны очищать наши чувства, раскрывать лучшія стороны нашей души: подобно театру, они должны уносить насъ въ иной, прекрасный міръ, гдѣ радости и страданія чувствуются какъ-бы на разстояніи, въ отвлеченномъ видѣ. Чтобы достигнуть этого, поэтъ самъ долженъ жить въ мірѣ прекраснаго, на все смотрѣть глазами художника. Въ поэтическомъ мірѣ нѣтъ настоящихъ слезъ и реальнаго восторга. Поэтъ даетъ намъ только гармоническое переживаніе душевныхъ состояній, которыя онъ, быть можетъ, никогда въ дѣйствительности и не испытывалъ.

Душевная гармонія поэта находитъ свое выраженіе въ гармоніи образовъ и мелодіи стиха. Подборъ гармонирующихъ образовъ, мыслей и чувствъ и оказываетъ на насъ то живительное дѣйствіе, которое обыкновенно называютъ «эстетическимъ наслажденіемъ». Въ освѣжающемъ и возобновляющемъ душевную энергію дѣйствіи стиховъ заключается и значеніе и сила поэта. Ибо поэты, не лишніе люди, какъ думалъ изгнавшій ихъ изъ своей республики Платонъ,—самъ больше поэтъ, чѣмъ философъ,—а истинные благодѣтели человѣчества, такъ какъ увеличиваютъ богатство его, создавая новые источники энергіи; они дѣйствительно могучи, ибо раздаютъ безсмертіе: какъ правильно замѣтилъ уже древній поэтъ, герои жили и до Агамемнона, но всѣ они, невѣдомые, спятъ во մракѣ вѣковъ, потому что не воспѣты вдохновеннымъ пѣвцомъ.

Vixere fortes ante Agamemnona
Multi, sed omnes illacrimabiles
Urgentur ignotique longa
Nocte, carent quia vate sacro.

Слава поэта такъ привлекательна, что къ ней тянутся бездарности въ большомъ количествѣ. Среди нихъ много людей недалекихъ, и ихъ произведенія носятъ на себѣ печать ограниченности. Изъ этихъ «поэтовъ» нѣкоторые, обладая извѣстной ловкостью въ нахожденіи риѳмъ, считаютъ это поэтической жилкой и выражаютъ въ стихахъ грубѣйшія чувства и нелѣпѣйшія мысли. Другіе, подражая великимъ мастерамъ, коверкаютъ чужія образы и стихи и выдаютъ перепѣвы за произведенія собственной музы. Третьи никому не подражаютъ, а даютъ трескучій и безсмысленный наборъ словъ, яко-бы заключающій въ себѣ декадентское глубокомысліе. Стихоплетство — психическая болѣзнь, посѣщающая многихъ въ юношескіе годы, особенно подъ вліяніемъ любви. Опасный оборотъ эта болѣзнь принимаетъ только съ того момента, какъ авторы начинаютъ печатать (обыкновенно на собственный счетъ) произведенія своей музы; до тѣхъ же поръ въ писаніи стиховъ на разные случаи не только нѣтъ ничего дурного, но оно должно быть поощряемо, какъ могучее средство упорядоченія слога. Надо только помнить, что талантъ можетъ развиться лишь на почвѣ общей даровитости. Ограниченный человѣкъ не въ состояніи создать поэти-

ческое произведеніе высокой цѣнности просто уже потому, что его кругозоръ не даетъ ему для этого достаточно матеріала въ смыслѣ образовъ и мелодій.

Итакъ, образъ и мелодія вотъ проявленія поэтическаго творчества, и намъ надо разсмотрѣть, что такое художественный образъ, и чѣмъ достигается мелодія стиха.

Глава II. Художественный образъ.

„Несмотря на внимательную корректорскую правку, благодаря случайному недосмотру, въ книгу вкралась опечатка, испортившая смыслъ“.

Вотъ фраза, которую едва ли кто найдетъ особенно поэтической, а между тѣмъ стоитъ поближе вглядѣться въ отдѣльныя, составляющія ее слова, чтобы убѣдиться въ ея художественности. Въ самомъ дѣлѣ: «несмотря», т. е. не глядя; «на внимательную», — прислушивающуюся, принимающую къ сердцу; «правку», т. е. выпрямленіе; «благодаря», т. е. выражая благодарность, и притомъ чему?—«недосмотру»; «вкралась опечатка»,—какъ воръ; «испортила смыслъ»; да тутъ образовъ—море разливное! А между тѣмъ это у насъ самая обыкновенная проза. Причина въ томъ, что слова эти, хотя первоначально и были настоящими художественными образами, отъ долгаго употребленія потеряли образный характеръ и стали простыми знаками понятій. «Несмотря» и «благодаря» уже не глагольныя формы, а обыкновенные предлоги: говоря «внимательная правка», мы не представляемъ себѣ человѣка, выпрямляющаго что-то и приэтомъ къ чему-то прислушивающагося; при словѣ «вкралась опечатка» предъ нами не рисуется образъ вора, вкрадывающагося въ книгу и т. д. Всѣ эти выраженія были когда-то живыми, отчетливо сознававшимися образами, и человѣкъ, впервые употребившій ихъ, совершилъ актъ поэтическаго творчества. Если приглядѣться къ составу словъ нашего языка, то придемъ къ заключенію, что онъ весь состоитъ изъ словъ и частицъ, когда-то бывшихъ образными, но потомъ потерявшихъ первоначальное значеніе, и что этотъ процессъ замиранія образовъ и перехода ихъ на положеніе простыхъ знаковъ,—процессъ, знаменующій прогрессъ языка, ибо отъ этого онъ обогащается,—продолжается и понынѣ, и главными обогатителями языка являются *поэты*.

Поэтическая рѣчь образна и обращается къ воображенію, подобно тому какъ обыкновенная рѣчь обращается къ уму. Это не значитъ, что поэтъ долженъ придумывать новыя обозначенія для старыхъ понятій; нѣтъ, ему достаточно сочетать имѣющіяся въ языкѣ слова такимъ образомъ, чтобы погасшее въ нихъ первоначальное значеніе оживало. Его слова неожиданны; встрѣчая ихъ, сознаніе не можетъ пройти мимо, не остановившись и не вдумавшись, не можетъ скользить по ихъ поверхности, какъ оно это дѣлаетъ съ тысячью обыкновенно встрѣчающихся, «пошлыхъ» словъ, ставшихъ простыми знаками понятій.

Въ основѣ каждаго образа лежитъ сравненіе; въ усмотрѣніи сходства (или несходства) между вещами и проявляется наблюдательность и талантъ поэта.

Сравненія берутся поэтомъ изъ видѣннаго, слышаннаго и передуманнаго. Послѣднимъ источникомъ образовъ надо пользоваться осторожно, иначе легко попасть въ просакъ. Вотъ любопытный примѣръ изъ произведеній величайшихъ русскихъ поэтовъ. Когда Пушкинъ говоритъ:

Душа поэта встрепенется,
Какъ пробудившійся орелъ,

или

Отверзлись вѣщія зѣницы,
Какъ у испуганной орлицы,

то онъ беретъ образы надуманные: такъ какъ изъ читателей едва ли кто видѣлъ, какъ пробуждается орелъ, или какъ смотритъ испуганная орлица, то всѣ они, вслѣдъ поэту, должны предположить, что пробужденіе орла отличается особой силой и стремительностью, а у испуганной орлицы глаза раскрываются особенно внушительнымъ образомъ, что-ли. Столь же надуманъ слѣдующій образъ у Лермонтова:

И Терекъ, прыгая, какъ львица,
Съ косматой гривой на хребтѣ...

Поэтъ беретъ для сравненія львицу, а не льва, желая увеличить степень ярости рѣки, но въ то же время, продолжая сравненіе, беретъ «косматую гриву» для изображенія пѣнистыхъ волнъ рѣки; на читателя, никогда не видавшаго прыгающей львицы, образъ долженъ произвести желаемое впечатлѣніе, между тѣмъ какъ у естествоиспытателя онъ вызываетъ улыбку, такъ какъ извѣстно, что львица тѣмъ-то, между прочимъ, и отличается отъ льва, что не имѣетъ вовсе гривы.

Другой поэтъ (Минаевъ) пишетъ:

Но богиня оставалась
Непреклонна и чиста,
Для лобзанья не рѣшалась
Раскрывать свои уста.

Выходитъ, что для лобзанья не закрываютъ, а раскрываютъ уста. Въ томъ же родѣ извѣстны образы: «подъ сѣнью струй», «караванъ домовъ» и пр.

Образы—безусловно необходимы для претворенія чувства въ лирическую форму. Нельзя яснѣе изобразить значеніе образовъ въ поэтическомъ процессѣ, какъ сопоставивъ два стихотворенія Пушкина, въ которыхъ поэтъ сѣтуетъ на женщинъ, органически, будто-бы, не понимающихъ поэзіи:

Стонъ лиры вѣрной не коснется
Ихъ легкой, вѣтренной души;
Нечисто въ нихъ воображенье,
Не понимаетъ насъ оно,
И, признакъ Бога, вдохновенье
Для нихъ и чуждо и смѣшно.

Тутъ чувство горечи и негодованія выражено чисто по Пуш-

кински, сильно и складно, однакоже всякому ясно, что это не болѣе, какъ обличительная проза. Но вотъ то же чувство поэта въ лирической переработкѣ:

Въ безмолвіи садовъ, весной, во мглѣ ночей
Поетъ надъ розою восточный соловей;
Но роза милая не чувствуетъ, не внемлетъ
И подъ влюбленный гимнъ колеблется и дремлетъ.
Не такъ ли ты поешь для хладной красоты?
Опомнись, о поэтъ, къ чему стремишься ты?
Она не слушаетъ, не чувствуетъ поэта.
Глядишь—она цвѣтетъ; взываешь—нѣтъ отвѣта.

Вы сразу чувствуете разницу: эти стихи задали работу воображенію, затронули сердце, создали настроеніе. Таково дѣйствіе поэзіи!

Образы, о которыхъ мы доселѣ говорили, представляютъ особую форму поэтическаго выраженія: ими пользуется поэтъ, либо для изображенія собственныхъ чувствъ (*творчество лирическое*), либо для живописанія большихъ образовъ, воплощающихъ какую-нибудь идею, напр. ревность, скупость (*творчество образное*).

Творчество лирическое не поддается разбору: въ немъ отражается живая душа поэта; тутъ смѣхъ и слезы, негодованіе и состраданіе, месть и печаль, умиленіе и презрѣніе—вся гамма человѣческихъ чувствъ и переживаній. За то секретъ творчества образнаго давно ужъ разгаданъ. Основной и необходимый признакъ художественнаго образа—соединеніе обобщенности съ детальностью. Художественные типы обобщаютъ дѣйствительность и тѣмъ даютъ ей истолкованіе: изъ отношенія различныхъ типовъ другъ къ другу и всѣхъ ихъ къ дѣйствительности выплываетъ идея, раскрывается та или другая сторона души человѣческой или жизни общества, народа, эпохи, человѣчества. Общечеловѣческія шаблонныя фигуры безъ плоти и крови, безъ ясно-выраженной индивидуальности, которыя только символизируютъ извѣстную страсть (напр., скупость зависть) или иное душевное явленіе,—не производятъ впечатлѣнія. Настоящій поэтъ мыслитъ и творитъ не иначе, какъ создавая образы совершенно конкретные, пріуроченные къ націи, мѣсту, времени, классу и т. д. Отелло,—обобщеніе ревнивца, но вмѣстѣ съ тѣмъ образъ конкретный съ ярко выраженной индивидуальностью. Если образъ только продуктъ обобщенія, безъ опредѣленной живой физіономіи, то онъ—блѣдная схема, силуэтъ. Если образъ только конкретенъ и индивидуаленъ, то онъ ничему не учитъ, не рѣшаетъ никакой психологической задачи, а только воспроизводитъ частный случай. Это не художество, а газетная хроника. Только совмѣщеніе въ одномъ образѣ обобщенія и индивидуальности даетъ художественный типъ.

Глава III. **Поэтическій слогъ.**

Какой-то демонъ обладалъ
Моими играми, досугомъ:

За мной повсюду онъ леталъ,
Мнѣ звуки дивные шепталъ,
И тяжкимъ, пламеннымъ недугомъ
Была полна моя глава,
Въ ней грезы чудныя рождались...
Въ размѣры стройные стекались
Мои послушныя слова
И звонкой риѳмой замыкались. (*Пушк.*).

Такъ описываетъ поэтъ родильныя муки творчества. Вѣроятно, не у всѣхъ симптомы одинаковы, но всѣ въ моментъ вдохновенія ощущаютъ ритмъ художественной мысли, изливающійся затѣмъ въ языкѣ, въ стихѣ, въ построеніи образовъ и ихъ сочетаніи. Поэты ощущаютъ гармонію мысли еще прежде, чѣмъ успѣютъ сложиться сколько нибудь опредѣленные образы. „Не знаю самъ, что буду пѣть, но только пѣсня зрѣетъ“ говоритъ въ одномъ мѣстѣ Фетъ.

Гармонія поэтической мысли выражается не только гармоніей образовъ, но и гармоніей рѣчи, подборомъ такихъ словъ, которыя и содержаніемъ своимъ и звуковымъ составомъ доставляютъ эстетическое наслажденіе, т.-е. то чувство душевнаго удовлетворенія, которое сопутствуетъ художественному процессу, когда онъ протекаетъ безпрепятственно и успѣшно.

Что касается формы рѣчи, то поэтъ долженъ быть еще строже, чѣмъ прозаикъ: онъ не долженъ употреблять ни одного лишняго слова, ни одной лишней частицы. Противъ этого стихотворцы грѣшатъ очень часто, ища выхода изъ тисковъ размѣра въ употребленіи ненужныхъ, большей частью односложныхъ словечекъ (а, и, о, то, ну), въ повтореніи предлоговъ на народный манеръ («на Волгѣ, на матушкѣ», «по часамъ по цѣлымъ») и вообще въ излишнихъ повтореніяхъ («вы, вы», «приди, приди»), нагроможденіи синонимовъ, параллелизмовъ, ненужныхъ эпитетовъ и вычурныхъ описательныхъ выраженій, не вытекающихъ изъ характера изложенія. Нужно принять за правило: если въ прозаическомъ изложеніи данный оборотъ не могъ бы быть употребленъ, то ему нѣтъ мѣста и въ поэтическомъ изложеніи *).

Если изъ стиха можно безъ ущерба для смысла выбросить какое-нибудь слово, то оно лишнее; если читатель догадывается, что это слово вставлено для размѣра или риѳмы, то стихотвореніе плохое. Великій секретъ поэтическаго вліянія состоитъ въ томъ, что читатель не долженъ чувствовать искусственности рѣчи: какъ только онъ замѣтилъ работу автора, ощутилъ

---

*) Пушкинъ пишетъ:

Нѣтъ, нѣтъ, не долженъ я, не смѣю, не могу
Волненіямъ любви безумно предаваться.

Тутъ соединеніе синонимовъ увеличиваетъ энергію стиха. Когда же Случевскій поетъ:

Подлѣ, близко, съ ними рядомъ
Обрѣтешь ты право стать

то нагроможденіе синонимовъ производитъ забавное впечатлѣніе, точно поэтъ задумалъ конкурировать съ нашимъ „Словаремъ синонимовъ“.

потъ его лица,—дѣло кончено: репутація стихотворенія, а иногда и самого поэта погибла. Стихи Пушкина представляютъ образцы художественной лаконичности. Какъ примѣръ противоположный, приведемъ одно изъ наиболѣе слабыхъ стихотвореній Случевскаго:

По шопоту глубокой тишины
Надъ нами ткутъ свои рисунки сны,
И всѣ они на тотъ же самый ладъ
О счастьи мнѣ о свѣтломъ говорятъ.
Повѣдай мнѣ, словечко оброни:
Такіе ли и у тебя они,
Не тотъ же ли чуть слышный сердца бой
Рисуетъ ихъ въ мечтѣ и надъ тобой?
Что видишь въ нихъ, что жаждешь увидать?
Могу ли я вослѣдъ тебѣ мечтать?
Какая ночь волшебной тишины!
О говори же мнѣ скорѣй: что шепчутъ сны?

Тутъ неясности и неправильному сочетанію образовъ вполнѣ соотвѣтствуетъ водянистый, изобилующій длиннотами слогъ. Въ результатѣ—стихотвореніе не только не производитъ эффекта, не вызываетъ настроенія, но еще направляетъ мысль читателя въ сторону критики, очень невыгодную для автора.

Второе требованіе, предъявляемое къ художественной рѣчи,—благозвучіе. Что законы благозвучія должны соблюдаться и въ хорошемъ прозаическомъ слогѣ, мы уже говорили въ первомъ выпускѣ «Даръ Слова»; въ поэтическомъ слогѣ благозвучіе—одно изъ главныхъ требованій, ибо стихи пишутся именно для чтенія вслухъ, для декламаціи. Уже въ первомъ выпускѣ мы говорили, что неблагозвучно стеченіе многихъ гласныхъ или согласныхъ, (въ вышеприведенномъ стихотвореніи Случевскаго: «такіе ли и у тебя они»; у Фета: «учуять вѣтръ съ цвѣтущихъ береговъ»); неблагозвучно повтореніе однихъ и тѣхъ же словъ или слоговъ (у Фета: «молніи съ громомъ по небу летятъ, и раздается изъ нихъ: *святъ*, *святъ*, *святъ*») и т. д. Благозвучіе требуетъ, чтобы каждое слово предложенія имѣло удареніе, если оно не лишено его въ прозаической рѣчи. Въ прозѣ ударенія лишены въ извѣстныхъ случаяхъ: предлоги («на столѣ», «изъ-подъ лавки»), и существительныя при предлогахъ («на домъ», «за городъ», «на сторону»), отрицательныя частицы не и ни («не писалъ», «ни два, ни полтора») и глаголы при этихъ частицахъ («не жилъ», «не было», «кто бы ни былъ»), мѣстоименія при глаголахъ впереди или позади ихъ («ты пойдешь», «пойди ты», «мы росли», «росли мы»), а также частицы: вотъ, де, ка, молъ, те, то, же, ли, бы, и недлинныя слова въ восклицаніяхъ, какъ-то: во́тъ какъ, на́ тебѣ, чего-тамъ и др. Только эти слова и частицы могутъ быть оставляемы безъ ударенія въ стихахъ. Между тѣмъ поэты часто оставляютъ безъ ударенія различныя слова, руководясь исключительно требованіями формы.

Измѣнилъ *рѣчи* трепетный звукъ,
Я узналъ *трепетъ* милыхъ мнѣ рукъ. (*Полонскій*).
Тихо проносится ночь благовонная,
Міръ, *внемля* Богу, молчитъ (*онъ же*).

Для декламаціи особенно непріятны случаи, когда ударенія лишены первыя слова стиховъ, опредѣляющія размѣръ:

> *Другъ мой*, братъ мой, усталый, страдающій братъ (*Надсонъ*).
> *Волки* церковь обходятъ
> Осторожно кругомъ (*А. Толстой*).

По этому правъ былъ Страховъ, предлагавшій измѣнить стихъ Голенищева—Кутузова

> На твой вызовъ смѣло я отвѣчу

На: „Смѣло на вызовъ твой отвѣчу". Также вм.

> „Слеталися со всѣхъ сторонъ"—

„Со всѣхъ слеталися сторонъ"; вм.

> „Я пристально порой гляжу назадъ"—

„Порой гляжу я пристально назадъ".

Если проглоченнымъ оказывается самое главное слово въ предложеніи, носящее на себѣ логическое удареніе, то стихотвореніе читать совсѣмъ невозможно:

> Умерла *дочка* старосты, Катя,
> Ей отецъ въ женихи *Павла* прочилъ,
> А любила она Александра (*Случ.*).

Тутъ поэтъ оставилъ безъ ударенія главное слово: «Павла».

Глава IV. Стихосложеніе.

Дыханіе—начало языка. Языкъ составленъ изъ небольшого количества звуковъ, многообразныя сочетанія которыхъ и даютъ отдѣльныя слова. Каждый звукъ слова, каждый слогъ, нами произносимый, есть актъ выдыханія. Когда мы произносимъ цѣлое слово, т. е. группу звуковъ или слоговъ, то одному изъ нихъ мы удѣляемъ бóльшую силу выдыханія, чѣмъ другимъ, и это воспринимается слухомъ нашимъ, какъ удареніе. Собственно говоря, каждый слогъ имѣетъ удареніе, ибо есть продуктъ выдыханія, но одинъ слогъ нарочно выдѣляется, благодаря ударенію слово пріобрѣтаетъ единство и сознается какъ одно цѣлое. Когда мы спокойны, дыханіе идетъ медленно, когда возбуждены,—дыханіе учащается. При извѣстномъ душевномъ подъемѣ мы безсознательно начинаемъ складывать слова такъ, что ударенія чередуются соотвѣтственно дыханію, и наша рѣчь, ускоряя или замедляя дыханіе слушателя, передаетъ ему наше настроеніе. На этомъ основана мелодія и поэтической рѣчи и танцевъ. У народовъ классической древности стихи не читались, а пѣлись; у нихъ слоги, помимо ударенія, различались еще по количеству, т. е. долготой и краткостью. Отъ древнихъ сохранилось доселѣ схематическое начертаніе слоговъ ударяемыхъ и неударяемыхъ въ видѣ знаковъ ‿ и —, собственно означающихъ долгій и краткій звукъ. Современное же русское стихосложеніе, сложившееся подъ вліяніемъ стихосложенія нѣмецкаго, основано исключительно на ударяемости и неударяемости слоговъ.

Ритмическое состояніе духа вызываетъ у поэта ритмическую рѣчь, которая дѣйствуетъ на насъ одновременно и содержаніемъ

и мелодией. Въ настояще время мелодія стиховъ достигла такого многообразія и развитія, что невозможно уже уловить связь между размѣромъ стиха и содержаніемъ произведенія. Сами поэты въ этомъ отношеніи не отдаютъ себѣ отчета, и рѣшающее значеніе у нихъ имѣетъ первый вылившійся стихъ, за которымъ слѣдуютъ другіе въ томъ же размѣрѣ по закону подражательности.

Въ чемъ заключается мелодичность стиха, давно уже разгадано. Основную ячейку ея составляетъ стопа, т. е. повторяющаяся группа ударяемыхъ и неударяемыхъ слоговъ; изъ стопъ слагаются стихи; опредѣленное количество стиховъ составляетъ строфу; нѣсколько строфъ образуютъ стихотвореніе.

Стопа. Такъ какъ неудобно помѣщать больше двухъ неударяемыхъ слоговъ рядомъ, иначе ухо не различаетъ размѣра, то всего можетъ быть два размѣра: 1) когда ударяемый слогъ слѣдуетъ за каждымъ неударяемымъ и 2) когда онъ слѣдуетъ за двумя неударяемыми. Въ зависимости отъ характера перваго слога (т. е. съ удареніемъ ли онъ или безъ ударенія) различаются пять родовъ стопъ съ особыми названіями: *ямбъ* (вода́ ⏑ –) и *хорей* (голосъ – ⏑), *дактиль* (вытерпѣть – ⏑ ⏑), *амфибрахій* (сегодня ⏑ – ⏑) и *анапестъ* (борода́ ⏑ ⏑ –). Легко увидѣть, что рядъ ямбовъ (⏑ – ⏑ – ⏑ –) отличается отъ такого же ряда хореевъ (– ⏑ – ⏑ – ⏑) только однимъ первымъ слогомъ; точно также только первыми слогами отличаются ряды трехсложныхъ стопъ (– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑).

Стихъ. Изъ отдѣльныхъ стопъ слагается стихъ, представляющій одно цѣлое въ смыслѣ образа. Твердо установившійся обычай требуетъ, чтобы каждому стиху удѣлялась особая строчка. Обычай этотъ имѣетъ большой смыслъ и вытекаетъ изъ самаго свойства поэтической рѣчи, гдѣ концы стиховъ должны представлять собой паузы.

Противъ правила, требующаго, чтобы въ стихѣ помѣщался весь образъ и чтобы конецъ его соотвѣтствовалъ паузѣ, передышкѣ, грѣшатъ очень часто.

Вверхъ по недоступнымъ
Крутизнамъ встающихъ
Горъ, туманъ восходитъ
Изъ долинъ цвѣтущихъ. (*Полонск.*)

Слова „встающихъ горъ“ не допускаютъ между собой паузы. Точно также нельзя раздѣлить подчеркнутыхъ словъ въ слѣдующемъ стихотвореніи:

Солнце жгло его *нагія*
Плечи, и, шумя въ травѣ
Вѣтеръ волосы густые
Шевелилъ на головѣ. (*Полонск.*)

Неуклюже по той же причинѣ звучитъ слѣдующее стихотвореніе Фета:

Разсказать, что отовсюду
На меня весельемъ вѣетъ,

Что не знаю самъ, что *буду*
Пѣть, — но пѣсня зрѣетъ.

Вообще удареніе, и особенно риѳма должны выдѣлить слово важное, а не вспомогательный глаголъ, союзъ, предлогъ, вообще слово, которое въ обыкновенной прозѣ лишено ударенія:

Мысль, *какъ* подстрѣленная птица,
Подняться хочетъ и не можетъ (*Тютчевъ*).

Стихъ построенъ неправильно, такъ какъ слово *какъ* не можетъ быть носителемъ ударенія. Неправильны и слѣдующіе стихи:

Всѣхъ красивыхъ мужчинъ *для чего*
Стала бы я привораживать! *Но*
Пріютила бъ я къ сердцу, во мракѣ ночей
Приголубила бъ только его. (*Полонск.*).

Риѳму можно строить и на союзахъ и предлогахъ, но только если послѣ нихъ полагается пауза.

Такъ видно небомъ суждено.
Полюбите вы снова, *но...*
Учитесь властвовать собою. (*Пушк.*).

Подобно этому союзомъ „и" заключенъ стихъ у Лермонтова:

Да охранюся я отъ мушекъ,
Отъ дѣвъ, не знающихъ любви,
Отъ дружбы слишкомъ нѣжной, *и...*
Отъ романтическихъ старушекъ.

Ямбъ. Одностопный ямбъ, т. е. стихъ, состоящій изъ одной стопы ямбической, почти не встрѣчается, да и мудрено втиснуть въ два слога цѣлый образъ. Изрѣдка встрѣчается соединеніе одностопнаго ямба съ двухстопнымъ:

Ночной зефиръ ◡ — | ◡ —
Струитъ эфиръ ◡ — | ◡ —
Шумитъ ◡ —
Бѣжитъ ◡ —
Гвадалквивиръ. (*Пушк.*). ◡ — | ◡ —

Вотъ чистый двухстопный ямбъ:

Вверху одна ◡ — | ◡ —
Горитъ звѣзда; ◡ — | ◡ —
Мой взоръ она ◡ — | ◡ —
Манитъ всегда. (*Лерм.*). ◡ — | ◡ —

Трехстопный ямбъ также встрѣчается рѣдко; большей частью онъ соединяется съ четырехстопнымъ ямбомъ:

Любя другихъ, я лишь страдалъ ◡ — | ◡ — || ◡ — | ◡ —
Любовью прежнихъ дней. ◡ — | ◡ — | ◡ —

Четырехстопный ямбъ представляетъ сочетаніе двухъ двухстопныхъ ямбовъ:

Вечерній звонъ, вечерній звонъ! ◡ — | ◡ — || ◡ — | ◡ —
Какъ много думъ наводитъ онъ. (*Козл.*). ◡ — | ◡ — || ◡ — | ◡ —

Пятистопный ямбъ представляетъ сочетаніе двухстопнаго ямба съ трехстопнымъ:

Кто бъ ни былъ ты, печальный мой сосѣдъ, ◡ — | ◡ — || ◡ — | ◡ — | ◡ —
Люблю тебя, какъ друга юныхъ лѣтъ. (*Лерм.*). ◡ — | ◡ — || ◡ — | ◡ — | ◡ —

Шестистопный ямбъ (*александрійскій стихъ*) представляетъ сочетаніе двухъ трехстопныхъ ямбовъ:

Ужасный жребій мой твоихъ достоинъ слезъ.
◡ — | ◡ — | ◡ — || ◡ — | ◡ — | ◡ —
Я много сдѣлалъ зла, но больше перенесъ. (*Лерм.*).
◡ — | ◡ — | ◡ — || ◡ — | ◡ — | ◡ —

Таковы же бываютъ *хореи*. Одностопный хорей почти не встрѣчается по той же причинѣ, по какой не встрѣчается одностопный ямбъ.

Двухстопный хорей:

Вотъ мрачится — ◡ | — ◡
Сводъ лазурный! — ◡ | — ◡
Вотъ крутится — ◡ | — ◡
Вихорь бурный. (*Полеж.*). — ◡ | — ◡

Трехстопный хорей:

Улыбнись природѣ — ◡ | — ◡ | — ◡
Вѣрь знаменованью — ◡ | — ◡ | — ◡
Нѣтъ конца стремленью, — ◡ | — ◡ | — ◡
Есть конецъ страданью. (*Полеж.*). — ◡ — ◡ | — ◡

Четырехстопный хорей представляетъ сочетаніе двухъ двухстопныхъ:

Грустно, Нина: путь мой скученъ, — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ◡
Дремля, смолкнулъ мой ямщикъ. (*Пушк.*). — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ◡

Для избѣжанія монотонности часто прибавляютъ къ стиху одинъ слогъ (или послѣдняя стопа укорачивается на одинъ слогъ), и получается чередованіе стиховъ „полныхъ“ и „укороченныхъ“ или „переполненныхъ“.

Смотри, косой, ◡ — | ◡ —
Теперь спасайся, ◡ — | ◡ — | ◡
А чуръ зимой ◡ — | ◡ —
Не попадайся (*Некр.*). ◡ — | ◡ — | ◡

Тутъ четырехсложный стихъ (двухстопный ямбъ) чередуется съ пятисложнымъ.

Я васъ люблю любовью брата ◡ — | ◡ — | ◡ — | ◡ — ◡
И можетъ быть еще нѣжнѣй (*Пушк.*) ◡ — | ◡ — | ◡ — | ◡ —

Тутъ девятисложный стихъ чередуется съ восьмисложнымъ.

Слеза слезу съ ланиты жаркой гонитъ
◡ — | ◡ — | ◡ — | ◡ — | ◡ — | ◡
Мечта мечту тѣснитъ изъ сердца вонъ (*Фетъ*).
◡ — | ◡ — | ◡ — | ◡ — | ◡ — | ◡

Одиннадцатисложный стихъ чередуется съ десятисложнымъ.

Прибѣжали въ избу дѣти, — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ◡
Второпяхъ зовутъ отца (*Пушк.*) — ◡ | — ◡ | — ◡ —

Тутъ восьмисложный стихъ (четырехстопный хорей) чередуется съ семисложнымъ.

Элементомъ, вносящимъ роздыхъ въ монотонное чередованіе стопъ, является *цезура*. Наше ухо не въ состояніи воспринять больше трехъ ударенiй (стопъ) рядомъ, такъ что четырехстопные хореи, въ сущности говоря,—двухстопные, только написанные въ одну строчку. Для уха все равно, напечатано ли

Идетъ—гудетъ Зеленый Шумъ
Зеленый Шумъ, весенній шумъ

или

Идетъ—гудетъ
Зеленый Шумъ,
Зеленый Шумъ,
Весенній шумъ

т.-е. изображенъ-ли четырехстопный ямбъ или двухстопный. Линія, раздѣляющая стихъ на двѣ приблизительно равныя части или на два стиха, называется *цезурой*. Въ правильно построенномъ стихѣ цезура не должна приходиться въ срединѣ слова, подобно тому какъ конецъ стиха не можетъ упадать на середину слова. Понятно, что четные размѣры (т.-е. четырехъ и шестистопные), имѣющіе цезуру только посерединѣ, представляютъ больше однообразія, чѣмъ нечетные, гдѣ цезура можетъ быть въ началѣ или въ концѣ средней стопы; такъ же понятно, что не можетъ быть стиха съ большимъ, чѣмъ шесть, количествомъ полныхъ стопъ, иначе пришлось бы имѣть двѣ цезуры въ одномъ и томъ же стихѣ.

Такъ какъ первыя двѣ стопы опредѣляютъ размѣръ стиха, то въ нихъ ударенія должны быть ясно различимы. Особенно это примѣнимо къ первой стопѣ. Такъ какъ съ цезуры начинается какъ бы новый стихъ, то и послѣ цезуры первая стопа должна быть съ удареніемъ. Поэтому неправильно построенъ стихъ Случевскаго:

И будетъ пѣть Христосъ || такъ, какъ и тѣ поютъ.

Двухстопный дактиль:

Слышу ли голосъ твой — ◡ ◡ | — ◡ ◡
Звонкій и ласковый. (*Лерм.*). — ◡ ◡ | — ◡ ◡

Трехстопный дактиль:

Гдѣ твое личико смуглое — ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — ◡ ◡
Нынче смѣется кому ? — ◡ ◡ | — ◡ ◡ | —
Эхъ, одиночество круглое — ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — ◡ ◡
Не посулю никому. (*Некр.*). — ◡ ◡ | — ◡ ◡ | —

Тутъ чередуются трехстопные дактили съ двухстопными „переполненными“ (или съ трехстопными же, но укороченными на два слога).

Какъ выражала ты живо — ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — ◡
Милыя чувства свои. (*Некр.*). — ◡ ◡ | — ◡ ◡ | —

Тутъ трехстопный дактиль, укороченный на одинъ слогъ, чередуется съ трехстопнымъ же, укороченнымъ на два слога.

Четырехстопный дактиль состоитъ изъ двухъ двухстопныхъ:

Раньше людей Ермолай подымается — ◡ ◡ | — || ◡ ◡ | — ◡ ◡ — ◡ ◡
Позже людей съ полосы возвращается (*Некр.*).
◡ ◡ — | ◡ ◡ — | ◡ ◡ || — | ◡ ◡ —

Тутъ чередуются полные четырехстопные дактили. Цезура пріобрѣтаетъ особую силу, когда приходится послѣ ударяемаго слога второй стопы. А вотъ стихотвореніе, гдѣ чередуются

четырехстопные дактили, укороченные на одинъ слогъ; для разнообразія нѣкоторые стихи вовсе лишены цезуры:

Молча сижу подъ окошкомъ темницы — ∪ ∪ | — || ∪ ∪ | — ∪ ∪ | — ∪
Синее нёбо отсюда мнѣ видно: — ∪ ∪ | — ∪ ∪ | — ∪ ∪ | — ∪
Въ небѣ играютъ все вольныя птицы; — ∪ ∪ | — ∪ ∪ | — ∪ ∪ | — ∪
Глядя на нихъ мнѣ и больно и стыдно. (*Лерм.*).
— ∪ ∪ | — || ∪ ∪ | — ∪ ∪ | — ∪

Пятистопный дактиль:

Мѣсяцъ зеркальный плыветъ по лазурной пустынѣ,
— ∪ ∪ | — ∪ ∪ | — ∪ ∪ | — ∪ ∪ | — ∪
Травы степныя унизаны влагой вечерней. (*Фетъ*).
— ∪ ∪ | — ∪ ∪ | — ∪ ∪ | — ∪ ∪ | — ∪

Тутъ чередуются дактили, укороченные на одинъ слогъ. Вотъ стихотвореніе, гдѣ чередуются дактили укороченные на два слога:

Руку бы снова твою мнѣ хотѣлось пожать,
— ∪ ∪ | — ∪ ∪ | — ∪ ∪ | — ∪ ∪ | —
Прежняго счастья, конечно, уже не видать. (*Фетъ*).

Шестистопный дактиль не встрѣчается въ чистомъ видѣ, а только въ видѣ *гекзаметра*, о которомъ рѣчь ниже.

Двухстопный амфибрахій:

Есть рѣчи—значенье ∪ — ∪ | ∪ — ∪
Темно иль ничтожно; ∪ — ∪ | ∪ — ∪
Но имъ безъ волненья ∪ — ∪ | ∪ — ∪
Внимать невозможно. (*Лерм.*). ∪ — ∪ | ∪ — ∪

Тутъ чередуются полные амфибрахіи съ полными.

Вотъ стихотвореніе, гдѣ полные амфибрахіи чередуются съ укороченными:

Я здѣсь, Инезилья, ∪ — ∪ | ∪ — ∪
Стою подъ окномъ (*Пушк.*) ∪ — ∪ | ∪ —

Трехстопный амфибрахій чаще встрѣчается въ соединеніи съ четырехстопнымъ:

Отъ дерзкаго взора ∪ — ∪ | ∪ — ∪
Въ ней страсти не вспыхнутъ пожаромъ: ∪ — ∪ | ∪ — ∪ | ∪ — ∪
Полюбитъ не скоро, ∪ ∪ | ∪ — ∪
Зато не разлюбитъ ужъ даромъ (*Лерм.*) ∪ — ∪ | ∪ — ∪ | ∪ — ∪

Четырехстопный амфибрахій:

Какъ нынѣ сбирается вѣщій Олегъ ∪ — ∪ | ∪ — ∪ | ∪ — ∪ | ∪ —
Отмстить неразумнымъ хозарамъ. (*Пушк.*). ∪ — ∪ | ∪ — ∪ | ∪ — ∪

Тутъ чередуется четырехстопный амфибрахій съ трехстопнымъ:

Пятистопный амфибрахій состоитъ изъ двухстопнаго и трехстопнаго:

Куда ни взгляну я, встрѣчаю вездѣ неудачу
∪ — ∪ | ∪ — ∪ || ∪ — ∪ | ∪ — ∪ | ∪ — ∪
И тягостно сердцу, что лгать я обязанъ всечасно (*Фетъ*).
∪ — ∪ | ∪ — ∪ || ∪ — ∪ | ∪ — ∪ | ∪ — ∪

Двухстопный анапестъ

Царь небесъ! успокой ∪ ∪ — | ∪ ∪ —
Духъ болѣзненный мой. ∪ ∪ — | ∪ ∪ —
Заблужденій земли ∪ ∪ — | ∪ ∪ —
Мнѣ забвенье пошли (*Барат.*) ∪ ∪ — | ∪ ∪ —

Трехстопный анапестъ::

Цѣлый день холодна и блѣдна ◡◡– | ◡◡– | ◡◡–
Ты сидѣла безмолвно одна (*Фетъ*). ◡◡– | ◡◡– | ◡◡–

Четырехстопный анапестъ состоитъ изъ двухъ двухстопныхъ:

Не гулялъ съ кистенемъ я въ дремучемъ лѣсу, ◡◡– | ◡◡– || ◡◡– | ◡◡–
Не лежалъ я во рву непроглядную ночь ◡◡– | ◡◡– || ◡◡– | ◡◡–
Я свой вѣкъ загубилъ за дѣвицу – красу, ◡◡– | ◡◡– || ◡◡– | ◡◡–
За дѣвицу красу, за дворянскую дочь (*Некр.*). ◡◡– | ◡◡– || ◡◡– | ◡◡–

Вотъ стихотворенiе, гдѣ укороченный четырехстопный анапестъ чередуется съ трехстопнымъ:

Украшаютъ тебя добродѣтели ◡◡– | ◡◡– | ◡◡– | ◡◡
До которыхъ другимъ далека (*Некр.*). ◡◡– | ◡◡– | ◡◡– | ◡◡

Пятистопный анапестъ состоитъ изъ двухстопнаго и трехстопнаго:

Если жить суждено, и на свѣтъ не родиться нельзя,
◡◡– | ◡◡– || ◡◡– | ◡◡–◡◡–
Какъ завидна, о странникъ почившiй, твоя мнѣ стезя (*Фетъ*).
◡◡–◡◡–◡◡–◡◡–◡◡–

Отсутствiе цезуры въ послѣднемъ стихѣ составляетъ серьезное затрудненiе для декламацiи.

Проглоченныя ударенiя.

Если бы цѣлое стихотворенiе состояло исключительно изъ ямбовъ и хореевъ, другими словами, если бы каждый второй слогъ стихотворенiя имѣлъ на себѣ ударенiе, то стихъ представлялъ бы некрасивую, монотонную дробь, годную развѣ для маршировки. Но это и невозможно, потому что русскiй языкъ въ современной стадiи развитiя имѣетъ значительно больше неударяемыхъ слоговъ, чѣмъ ударяемыхъ. Поэтому рѣдкое стихотворенiе состоитъ изъ чистыхъ ямбовъ или хореевъ, большею частью *проглатывается* одно или нѣсколько ударенiй въ стихѣ.

Печальный демонъ, духъ изгнанья, ◡´ | ◡´ | ◡– | ◡´ | ◡
Леталъ надъ грѣшною землей, ◡´ | ◡´ | ◡– | ◡´
И лучшихъ дней воспоминанья ◡´ | ◡´ | ◡– | ◡´ | ◡
Предъ нимъ тѣснилися толпой (*Лерм.*) ◡´ | ◡´ | ◡´ | ◡– |

Тутъ въ каждомъ стихѣ по одному проглоченному ударенiю. Если сравнить шестистопный ямбъ Пушкина:

Аристъ, повѣрь ты мнѣ, оставь перо, чернила,
Забудь ручьи, лѣса, унылыя могилы,
Въ холодныхъ пѣсенкахъ любовью не пылай,
Чтобъ не слетѣть съ горы, скорѣе внизъ ступай,

со стихами Майкова.

По нивѣ прохожу я узкою межой,
Поросшей кашкою и цѣпкой лебедой.
Куда ни оглянусь—повсюду рожь густая!

то можетъ показаться, что мы имѣемъ тутъ разные размѣры, а между тѣмъ майковскiй стихъ представляетъ тотъ же александрiйскiй стихъ. Разница въ томъ, что у Пушкина почти всѣ ударенiя на лицо, тогда какъ у Майкова большинство словъ

трехсложны, и нѣтъ стиха безъ проглоченнаго ударенія. Благодаря тому, что проглоченныя ударенія приходятся на разныхъ стопахъ, стихотвореніе получаетъ извѣстную гибкость и мелодичность, такъ что даже такое длинное произведеніе, какъ «Евгеній Онѣгинъ», содержащее свыше 6000 ямбическихъ стиховъ, читается безъ утомленія.

Въ сущности говоря, это—введеніе трехсложныхъ стопъ въ стихи, составленные изъ двухсложныхъ; такъ что подобныя стихотворенія можно разсматривать, какъ сочетанія амфибрахіевъ съ дактилями и анапестами. Этимъ вносится большое разнообразіе въ монотонность правильнаго стихосложенія.

Свѣтъ ей рукоплещетъ, свѣтъ ей подражаетъ,
—́ ⏑ | — ⏑ ¦ —́ ⏑ || —́ ⏑ | — ⏑ ¦ —́ ⏑
Властвуетъ княгиня, цѣпи налагаетъ (*Некр.*)
—́ ⏑ — ⏑ —́ ⏑ || —́ ⏑ — ⏑ —́ ⏑

Это стихотвореніе въ сущности представляетъ сочетаніе дактиля и амфибрахія (— ⏑ ⏑ | ⏑ — ⏑ || — ⏑ ⏑ | ⏑ — ⏑), но обыкновенно сводится къ шестистопному хорею съ проглоченными удареніями второй и пятой стопы.

Точно также въ майковскомъ стихѣ:

По нивѣ прохожу я узкою межой,

который удобно разлагается на амфибрахіи и анапесты (⏑ — ⏑ | ⏑ ⏑ — ⏑ || — ⏑ | ⏑ ⏑ —), имѣемъ шестистопный ямбъ (⏑ —́ | ⏑ — | ⏑ —́ ⏑ || —́ | ⏑ — | ⏑ —́), каковымъ считалъ его, повидимому, и самъ поэтъ, ибо въ слѣдующемъ стихѣ:

Поросшей кашкою и цѣпкой лебедой.

вторая стопа дактиль (⏑ — ⏑ | — ⏑ ⏑ || ⏑ — ⏑ ¦ ⏑ ⏑ —), т.-е. проглочено удареніе третьяго ямба (⏑ —́ | ⏑ —́ ⏑ — || ⏑ —́ ⏑ — ⏑ —́).

Въ приведенномъ стихотвореніи Некрасова проглоченныя ударенія всюду приходятся на вторую и пятую стопу, такъ что получается правильный смѣшанный размѣръ; вотъ стихотвореніе, въ которомъ проглоченныя ударенія находятся въ разныхъ стопахъ, чѣмъ подтверждается хореическій характеръ его:

Я вчера спустился по зеленымъ склонамъ
Къ рощѣ, освѣшенной быстрою грозою:
На узорныхъ листьяхъ, на коврѣ зеленомъ
Серебрились капли искристой слезою. (*Фофановъ*).

Вотъ ямбъ съ проглоченными удареніями четныхъ стопъ:

Живите, люди добрые, живите, люди честные,
Стремися, юность смѣлая, безъ устали впередъ,
Тебѣ земля цвѣтущая, тебѣ огни небесные,
Тебѣ весна румяная и шопотъ вешнихъ водъ. (*Фоф.*).

Тутъ мы имѣетъ сочетаніе амфибрахія съ дактилемъ, между которыми вставленъ хорей (⏑ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ ⏑ || ⏑ — ⏑ | — ⏑ | —).

Всѣ доселѣ перечисленные случаи, строго говоря, не являются случаями смѣшанныхъ размѣровъ, ибо часто сами поэты выходятъ изъ указанныхъ сочетаній на другія. Но существуютъ размѣры, дѣйствительно смѣшанные, когда двухсложныя стопы соче-

таются съ трехстопными. Этимъ гармонія не нарушается, но чтеніе стиховъ безъ подготовки значительно затрудняется.

Принципъ смѣшаннаго размѣра: опущеніе одного изъ двухъ рядомъ стоящихъ неударяемыхъ слоговъ, т.-е. замѣна дактиля хореемъ, анапеста ямбомъ, амфибрахія либо хореемъ, либо ямбомъ.

Самый употребительный смѣшанный размѣръ русской поэтической рѣчи является дактило-хореическій. Онъ встрѣчается въ такъ называемомъ *гекзаметрѣ*, заимствованномъ у древнихъ. Любимѣйшій размѣръ древнихъ, гекзаметръ представлялъ шестистопный дактиль, въ которомъ послѣдняя стопа всегда—спондей (— —), предпослѣдняя всегда дактиль (— ⏑ ⏑), а остальныя стопы либо дактили либо спондеи. Европейская поэзія пріурочила гекзаметръ къ характеру своей рѣчи: послѣдняя стопа всегда хорей (— ⏑), предпослѣдняя дактиль (— ⏑ ⏑), а другіе дактили могутъ быть замѣнены или не замѣнены хореями.

Будетъ нѣкогда день, и погибнетъ священная Троя,
Древній погибнетъ Пріамъ и народъ копьеносца Пріама. (*Гнѣдичъ*).

Тутъ въ первомъ стихѣ хореемъ замѣнена первая стопа (— ⏑ | — ⏑ ⏑ | — || ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑), второй стихъ не имѣетъ хореевъ (кромѣ послѣдней стопы); цезура въ обоихъ стихахъ послѣ ударенія третьей стопы.

Злое дитя, старикъ молодой, властелинъ добронравный (*Пушк.*).
— ⏑ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑

Тутъ вторая стопа хорей.

Неводъ рыбакъ разстилалъ по брегу студенаго моря. (*Пушк*).
— ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — || ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑

Третья стопа хорей.

Многое больно мнѣ было, во многомъ тебя упрекнулъ я. (*А. Толстой*).
— ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ || ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑

Цезура послѣ неударяемаго слога третьей стопы.

Все перечувствовалъ вмѣстѣ съ тобой и печаль и надежды.
— ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — || ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑

Цезура въ четвертой стопѣ.

Замѣна дактилей хореями вводитъ нѣкоторое разнообразіе въ монотонное теченіе стиховъ, но въ то же время затрудняетъ чтеніе безъ подготовки и вводитъ произволъ въ построеніи стиха. Поэтому уже Жуковскій избѣгаетъ хореевъ, допуская сокращеніе только въ послѣднемъ стихѣ, а Минскій перевелъ Иліаду полными дактилями, лишь изрѣдка допуская сокращеніе въ третьей стопѣ послѣ цезуры.

Однообразіе гекзаметровъ смягчается не только хореями, но еще больше чередованіемъ гекзаметровъ съ пентаметрами, которые самостоятельно вообще не употребляются. *Пентаметръ* состоитъ изъ двухъ равныхъ, раздѣленныхъ цезурой, частей, изъ коихъ въ каждой два дактиля и одинъ (ударяемый) слогъ. Пентаметръ—единственный размѣръ, допускающій два ударенія под-

рядъ. Соединеніе гекзаметра съ пентаметромъ даетъ *дистихъ* (двустишіе):

> Слышу умолкнувшій звукъ божественной эллинской рѣчи
> Старца великаго тѣнь чую смущенной душой. (*Пушк.*).

Мелодическое значеніе чередованія гекзаметра съ пентаметромъ отмѣтилъ Шиллеръ въ слѣдующемъ дистихѣ:

> Im Hexameter steigt des Springquells flüssige Saüle,
> Im Pentameter drauf fällt sie melodisch herab.

„Въ высь устремляется фонтана струя въ гекзаметрѣ, чтобъ мелодично тотчасъ же упасть въ пентаметрѣ“.

Вотъ другіе смѣшанные размѣры, встрѣчающіеся въ русской поэзіи:

Берегись! берегись! надъ Бургосскимъ путемъ ⏑⏑— | ⏑⏑— | ⏑⏑— ⏑⏑—
Сидитъ одинъ черный монахъ: ⏑— | ⏑⏑— | ⏑⏑—
Онъ бормочетъ молитву во мракѣ ночномъ, ⏑⏑— | ⏑⏑— | ⏑⏑— | ⏑⏑—
Панихиду о прошлыхъ годахъ. ⏑⏑— | ⏑⏑— | ⏑⏑—
Когда мавръ пришелъ въ нашъ родимый домъ, ⏑— | ⏑— | ⏑⏑— | ⏑—
Оскверняючи церкви порогъ, ⏑⏑— | ⏑⏑— | ⏑⏑—
Онъ безъ дальнихъ словъ выгналъ всѣхъ чернецовъ,
⏑⏑— | ⏑— | ⏑⏑— | ⏑⏑—
Одного только выгнать не могъ. (*Лерм.*). ⏑⏑— | ⏑⏑— | ⏑⏑—

Тутъ ямбами замѣнены анапесты во второмъ, пятомъ и седьмомъ стихѣ.

Подъ дубовымъ крестомъ свиститъ, ⏑⏑— | ⏑⏑— | ⏑—
Раздувается ⏑⏑— | ⏑⏑
Сѣрый заяцъ степной хруститъ, ⏑⏑— | ⏑⏑— | ⏑—
Не пугается. (*Фетъ*). ⏑⏑— | ⏑⏑

Тутъ ямбомъ замѣнены конечные анапесты нечетныхъ стиховъ.

Они любили другъ друга такъ долго и нѣжно,
⏑—⏑ | —⏑ | ⏑—⏑ || ⏑—⏑ | ⏑—⏑
Съ тоскою глубокой и страстью безумно-мятежной;
⏑—⏑ | ⏑—⏑ || ⏑—⏑ | ⏑—⏑ | ⏑—⏑
Но какъ враги избѣгали признанья и встрѣчи,
—⏑ | ⏑—⏑ | ⏑—⏑ || ⏑—⏑ ⏑—⏑
И были пусты и хладны ихъ краткія рѣчи.
⏑— | ⏑—⏑ | ⏑—⏑ || ⏑—⏑ ⏑—⏑
Они разстались въ безмолвномъ и гордомъ страданьи
⏑— | ⏑—⏑ || ⏑—⏑ | ⏑—⏑ | ⏑—⏑
И милый образъ во снѣ лишь порою видали;
⏑— | ⏑—⏑ || ⏑—⏑ | ⏑—⏑ | ⏑—⏑
И смерть пришла: наступило за гробомъ свиданье, —
⏑— | ⏑—⏑ | ⏑—⏑ | ⏑—⏑ | ⏑—⏑
Но въ мірѣ новомъ другъ друга они не узнали. (*Лерм.*).
⏑— | ⏑—⏑ || ⏑—⏑ | ⏑—⏑ | ⏑—⏑

Тутъ въ нечетныхъ стихахъ нѣкоторые амфибрахіи замѣнены ямбами, а въ четныхъ (кромѣ второго) — хореями.

Другихъ смѣшанныхъ размѣровъ нѣтъ, и кажущіеся ими могутъ быть сведены къ выше перечисленнымъ.

Много промчалось вѣковъ, —⏑⏑ —⏑⏑ | —
Смѣняя знамена и власти, ⏑ | —⏑⏑ | —⏑⏑ | —⏑
Много сковали оковъ —⏑⏑ | —⏑⏑ | —
Вседневныя мелкія страсти. ⏑ | —⏑⏑ | —⏑⏑ | —⏑

Тутъ легко узнать обыкновенный гекзаметръ, только разрѣзанный по линiи цезуры и снабженный риѳмами:

Много промчалось вѣковъ, смѣняя знамена и власти,
Много сковали оковъ вседневныя мелкiя страсти. (*Фетъ*).

Особенно изобрѣтателенъ на смѣшанные размѣры Фетъ. Вотъ стихотворенiе его, въ которомъ нечетные стихи ямбы, а четные амфибрахiи:

Давно въ любви отрады мало: ⏑ – | ⏑ – | ⏑ – | ⏑ – | ⏑
Безъ отзыва вздохи, безъ радости слезы ⏑ – ⏑ | ⏑ – ⏑ | ⏑ – ⏑ | ⏑ – ⏑
Что было сладко, — горько стало. ⏑ – | ⏑ – ⏑ – | ⏑ – | ⏑
Осыпались розы, разсѣялись грезы. ⏑ – ⏑ | ⏑ – ⏑ | ⏑ – ⏑ | ⏑ – ⏑

Вотъ стихотворенiе его, въ которомъ нечетные стихи — анапесты, а четные — дактили:

Только въ мiрѣ и есть, что душистый ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – | ⏑
Милой головки уборъ! – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | –
Только въ мiрѣ и есть этотъ чистый ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – | ⏑
Влѣво бѣгущiй проборъ. – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ – | –

Смѣшанный и не совсѣмъ выдержанный размѣръ встрѣчаемъ въ слѣдующемъ стихотворенiи Фета:

И такъ прозрачна огней безконечность ⏑ – | ⏑ – ⏑ | ⏑ – ⏑ | ⏑ – ⏑
И такъ доступна вся бездна эѳира, ⏑ – | ⏑ – ⏑ | ⏑ – ⏑ | ⏑ – ⏑
Что прямо смотрю я изъ времени въ вѣчность ⏑ – ⏑ | ⏑ – ⏑ | ⏑ – ⏑ | ⏑ – ⏑
И пламя твое узнаю, солнце мiра! ⏑ – ⏑ | ⏑ – ⏑ | ⏑ – ⏑ | ⏑ – ⏑
И неподвижно на огненныхъ розахъ ⏑ – | ⏑ – ⏑ | ⏑ – ⏑ | ⏑ – ⏑
Живой алтарь мiрозданья курится; ⏑ – | ⏑ – ⏑ | ⏑ – ⏑ | ⏑ – ⏑
Въ его дыму, какъ въ творческихъ грезахъ ⏑ – | ⏑ – | ⏑ – ⏑ | ⏑ – ⏑
Вся сила дрожитъ, и вся вѣчность снится. ⏑ – ⏑ | ⏑ – ⏑ | ⏑ – ⏑ | – ⏑

Тутъ мы имѣемъ четырехстопный амфибрахiй, въ которомъ первая стопа сокращена въ ямбъ всюду, кромѣ послѣдняго стиха стихотворенiя (гдѣ сокращенiю подверглась не первая а послѣдняя стопа) и послѣднихъ двухъ стиховъ первой строфы (гдѣ сохранились полные амфибрахiи). Вотъ стихотворенiе Пушкина, гдѣ на первый взглядъ размѣръ смѣшанный:

Три у Будрыса сына, какъ и онъ три литвина
⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – | ⏑ || ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – | ⏑
Онъ пришелъ толковать съ молодцами: ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – | ⏑
Дѣти! сѣдла чините, лошадей проводите,
⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – | ⏑ || ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – | ⏑
Да точите мечи съ бердышами. ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – | ⏑

Если разрѣзать эти стихи по линiи цезуры, то получимъ:

Три у Будрыса сына, ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – | ⏑
Какъ и онъ три литвина. ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – | ⏑
Онъ пришелъ толковать съ молодцами: ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – | ⏑
Дѣти! сѣдла чините, ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – | ⏑
Лошадей проводите, ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – | ⏑
Да точите мечи съ бердышами. ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – | ⏑

Получается риѳмованный анапестъ съ неполной послѣдней стопой.

Точно такъ же надо разрѣзать по линiи главной цезуры слѣдующiе стихи Минаева съ кажущимся смѣшаннымъ размѣромъ:

Мы въ пухъ разбили османовъ рать,
И дружбы съ ними нельзя намъ ждать.

Размѣръ опредѣлится, если изобразимъ эти стихи въ такомъ видѣ:

Мы въ пухъ разбили	⏑ – ⏑ | – ⏑
Османовъ рать,	⏑ – ⏑ | –
И дружбы съ ними	⏑ – ⏑ | – ⏑
Нельзя намъ ждать	⏑ – ⏑ | –

Получается двухстопный амфибрахій съ различно укороченной послѣдней стопой.

Размѣръ народный.

Размѣръ былинъ и безыскусственныхъ народныхъ пѣсенъ часто берется для подражанія современными поэтами. Онъ представляетъ по характеру размѣръ *силлабическій*, т. е. такой, которымъ писали русскіе поэты до Ломоносова. Вотъ образчикъ силлабическаго размѣра изъ „Сатиры къ уму своему“ Кантемира.

Уме недозрѣлый, плодъ недолгой науки!
Покойся, не понуждай къ перу мои руки:
Не писавъ, летящи дни вѣка проводити
Можно, и славу достать, хоть творцомъ не слыти.
Ведутъ къ ней нетрудные въ нашъ вѣкъ пути многи,
На которыхъ смѣлыя не запнутся ноги.

Стихи риѳмуются попарно и имѣютъ по 13 слоговъ каждый. Ни размѣра (т. е. правильнаго чередованія удареній), ни постоянной цезуры. Въ былинахъ нѣтъ риѳмы, и количество слоговъ не выдержано. Ритмъ достигается тѣмъ, что въ каждомъ стихѣ только два ударенія, вокругъ которыхъ группируются всѣ слоги.

Не сырой дубъ къ землѣ клонится,	⏑ ⏑ –́ ⏑ || ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑
Не бумажны листочки разстилаются:	⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ || ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑
Разстилается сынъ передъ батюшкомъ,	⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ –́ || ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑
Онъ и проситъ себѣ благословеньица:	⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ ⏑ || ⏑ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑

„Охъ ты гой еси, родимый милый батюшка!
Дай ты мнѣ свое благословеньице:
Я поѣду въ славный стольный Кіевъ-градъ,
Помолиться чудотворцамъ кіевскимъ,
Заложиться за князя Володиміра,
Послужить ему вѣрой-правдою,
Постоять за вѣру христьянскую“.

Всѣ одинадцать стиховъ начинаются анапестомъ и кончаются дактилемъ. Не всѣ дальнѣйшіе стихи былины построены съ такой правильностью: первое удареніе иногда приходится на второмъ слогѣ стиха, а иногда даже на первомъ.

Подражаніе былинному размѣру имѣемъ у Лермонтова въ его знаменитой „Пѣснѣ про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова“.

Охъ ты гой еси, царь Иванъ Васильевичъ!
Про тебя нашу пѣсню сложили мы,
Про твово любимаго опричника,
Да про смѣлаго купца, про Калашникова;

Мы сложили ее на старинный ладъ,
Мы пѣвали ее подъ гуслярный звонъ,
И причитывали, да присказывали.

Начальный анапестъ и заключительный дактиль выдержаны поэтомъ на протяженіи всей „Пѣсни". Количество среднихъ неударяемыхъ слоговъ (т. е. приходящихся между удареніями) варіируетъ между 5 и 7. Вотъ народная пѣсня, въ которой количество среднихъ слоговъ варіируетъ между 2 и 4 при выдержанномъ конечномъ дактилѣ:

Мимо моего садика,
Мимо моего зеленаго,
Пролегала дороженька,
Широкимъ не широкая,
Только очень пробоиста.

Вотъ „Пѣсня" Кольцова съ еще меньшимъ количествомъ среднихъ слоговъ съ конечнымъ хореемъ:

Ну, тащися, сивка,
Пашней—десятиной!
Выбѣлимъ желѣзо
О сырую землю.
Красавица - зорька
Въ небѣ загорѣлась.

Стихи народнаго размѣра съ однимъ удареніемъ представляютъ разрѣзанные пополамъ стихи двухакцентные (т. е. съ двумя удареніями):

Краснымъ полымемъ
Заря вспыхнула,
По лицу земли
Туманъ стелется. (*Кольцовъ*).

Въ переводѣ на обыкновенный размѣръ имѣемъ дактиль въ предшествіи двухъ неударяемыхъ слоговъ (◡◡ | ´◡◡), строго выдержанный на всемъ протяженіи стихотворенія „Урожай". Э[illegible] размѣръ лучшихъ стихотвореній Кольцова. Соединеніе двух такихъ стиховъ въ одинъ дастъ сдѣдующій размѣръ:

Кабы знала я, кабы вѣдала, ◡◡ | ´◡◡ || ◡◡ | ´◡◡
Не смотрѣла бы изъ окошечка
Я на молодца разудалаго...
Кабы знала я, кабы вѣдала,
Не сидѣла бы поздно вечеромъ
Пригорюнившись на завалинѣ
Поджидаючи, да гадаючи,
Не придетъ ли онъ, ненаглядный мой. (*А. Толстой.*).

Большей безыскуственностью отличается слѣдующее двухакцентное стихотвореніе того же Толстого съ конечнымъ дактилемъ:

Ходитъ Спѣсь, надуваючись,
Съ боку на бокъ переваливаясь ◡◡´◡ | ◡◡´◡◡◡!
Ростомъ-то Спѣсь аршинъ съ четвертью,
Шапка-то на немъ во цѣлу сажень,
Пузо-то его все въ жемчугѣ,
Сзади-то у него раззолочено.

Вотъ двухакцентное стихотвореніе съ риѳмованнымъ конечнымъ дактилемъ:

Ой не даромъ, знать, братцы, сказано,
Что хоть кривдой жить не указано,
А и правдой жить—всѣмъ немилымъ быть,
Наживать враговъ да бѣды плодить. (*Розенгеймъ.*).

Двухакцентное стихотвореніе съ конечнымъ риѳмованнымъ хореемъ имѣемъ у Толстого:

Ой кабы зимою || цвѣты расцвѣтали!
Кабы мы любили, || да не разлюбляли!
Кабы дно морское || достать да измѣрить,
Кабы можно, братцы, || краснымъ дѣвкамъ вѣрить.

Такъ какъ наиболѣе яркимъ явленіемъ народнаго размѣра можно признать два неударяемыхъ слога въ концѣ стиха, то народный размѣръ получится, если эти два слога прибавимъ и къ правильному ямбу или хорею.

Идетъ румяный молодецъ, ◡ — | ◡ — | ◡ — | ⌒ ⌒
Идетъ поетъ по улицѣ. ◡ — | ◡ — | ◡ — | ⌒ ⌒
Увидѣлъ свѣтъ въ окнѣ Хандры
Кричитъ ей зычнымъ голосомъ:
„Пойдемъ, Хандра Ивановна,
По городу по людному“. (*Фофановъ*).

Если размѣръ стихотворенія—дактиль, то народный размѣръ ничѣмъ не отличается отъ искусственнаго:

„Здравствуй, родная!“ — Какъ можется кумушка?
— ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — ◡ ◡
Все еще плачешь никакъ? — ◡ ◡ | — ◡ ◡ | —
Ходитъ, знать, по сердцу горькая думушка,
Словно хозяинъ—большакъ? (*Некрасовъ.*).

Если размѣръ стихотворенія — анапестъ, то прибавочные два слога можно разсматривать, какъ неполный анапестъ; въ этомъ случаѣ также только языкъ стихотворенія свидѣтельствуетъ о томъ, что мы имѣемъ дѣло именно съ подражаніемъ народному размѣру.

Пантелей-государь ходитъ по полю, ◡ ◡ — | ◡ ◡ — | ◡ ◡ — | ◡ ◡
И цвѣтовъ и травы ему по поясъ, ◡ ◡ — | ◡ ◡ — | ◡ ◡ — | ◡ ◡
И всѣ травы предъ нимъ разступаются. (*А. Толстой.*).
◡ ◡ — | ◡ ◡ — | ◡ ◡ — | ◡ ◡

Два неударяемыхъ слога въ концѣ стиха возможны еще въ ямбѣ съ неполной послѣдней стопой и въ хореѣ съ однимъ прибавочнымъ неударяемымъ слогомъ Всѣ эти размѣры употребляются поэтами въ народныхъ подражаніяхъ.

Рано, рано ознакомился ⊥ ◡ | ⊥ ◡ | — ◡ | ⊥ ◡ | ◡
Я на морѣ съ непогодою; — ◡ | ⊥ ◡ | — ◡ | ⊥ ◡ | ◡
Поздно, поздно приготовился ⊥ ◡ | ⊥ ◡ | — ◡ | ⊥ ◡ | ◡
Въ бой отчаянный съ невзгодою. (*Полеж.*) — ◡ | ⊥ ◡ | — ◡ | ⊥ ◡ | ◡

Тутъ риѳмованный четырехстопный хорей съ прибавочнымъ неударяемымъ слогомъ.

Ой полна, полна коробушка — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ◡ | ◡
Есть и ситцы и парча. — ◡ | — ◡ | — ◡ | —
Пожалѣй, моя зазнобушка, — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ◡ | ◡
Молодецкаго плеча. (*Некр.*). — ◡ | — ◡ | — ◡ | —

Тутъ правильный хорей съ прибавочнымъ неударяемымъ слогомъ въ нечетныхъ стихахъ.

Вообще надо замѣтить, что не размѣромъ и не отсутствіемъ риѳмы достигается народный характеръ стихотворенія, а народными выраженіями (народныя слова, народныя формы, отрицательное сравненіе и т. д.) и, главное, народнымъ образомъ мыслей.

Глава V: Риѳма.

Однимъ изъ важнѣйшихъ элементовъ, способствующихъ музыкальности поэтической рѣчи, рядомъ съ размѣромъ, является *риѳма.* О значеніи риѳмы вообще мы уже достаточно говорили въ шестомъ выпускѣ. Съ недавнимъ появленіемъ нашего „Словаря риѳмъ" задача подбиранія созвучій упрощена до чрезвычайности. Такъ какъ въ Словарь вошли не только риѳмы, уже употребленныя кѣмъ-либо изъ поэтовъ, но вообще всѣ риѳмы, возможныя въ русской литературной рѣчи, то стихотворцу дана возможность сразу обозрѣть всѣ слова, отвѣчающія его риѳмѣ: этимъ онъ избавленъ отъ утомительныхъ поисковъ и мучительныхъ сомнѣній. „Предлагаемый Словарь,—говорили мы въ предисловіи,—никого поэтомъ не сдѣлаетъ, но онъ облегчитъ поэту работу, давая ему возможность сосредоточить свое вниманіе на другихъ задачахъ поэтическаго творчества". Извѣстно, что до появленія Словаря риѳмѣ надо было удѣлять столько времени и умственнаго труда, что внутреннія достоинства поэтическаго произведенія часто оставались безъ должнаго вниманія. Недаромъ языкъ для обозначенія бездарнаго поэта сочинилъ слова: „риѳмоплетъ", „версификаторъ".

Риѳмой называется группа звуковъ въ концѣ словъ, отвѣчающая другой такой же группѣ звуковъ, какъ эхо. Полнаго тождества, распространяющагося на цѣлое слово, не должно быть; слушатель долженъ чувствовать, что произносится нѣчто другое, другое слово, извлеченное поэтомъ изъ сокровищницы языка силою таланта. Вотъ почему риѳмы тождественныя, вообще говоря, не допустимы. У Пушкина встрѣчаемъ тождественную риѳму:

Защитникъ вольности и правъ
Въ семъ случаѣ совсѣмъ не правъ,

но тутъ—остроумная игра омонимовъ, заставляющая забывать о риѳмѣ.

Главную роль въ риѳмѣ играютъ гласные звуки и самая риѳма начинается съ гласнаго звука. Риѳмы бываютъ одногласныя (мужскія), двухгласныя (женскія) и трехгласныя; четырехгласная риѳма встрѣчается крайне рѣдко (больше въ народныхъ размѣрахъ).

Строже всего проводится *одногласная риѳма.*

Когда послѣдній слогъ стиха открытый, такъ что риѳма состоитъ изъ одного гласнаго звука (напр. мечты; риѳма: *ы*), то захватывается и предыдущій согласный звукъ такъ, что риѳмуется: листы—мечты, тиши—души. Впрочемъ, это правило не

всегда соблюдается поэтами; и лучшіе изъ нихъ допускаютъ въ этомъ отношеніи нѣкоторую небрежность. Такъ у Лермонтова встрѣчаемъ риѳмы: тебя—щадя, прижму — умру, и даже у Пушкина, вообще очень строгаго въ отношеніи риѳмы, встрѣчаемъ: любви—дни. Не соблюдается это правило, когда риѳма представляетъ собой не одинъ гласный звукъ, а гласный съ полугласнымъ (напр. мой—косой, риѳма: *ой*; лошадей—поскорѣй; риѳма: *эй*), и когда этотъ гласный звукъ представляетъ собой весь последній слогъ слова, напр.: мои—любви (риѳма: *и*), судія—себя, я—меня (риѳма: *я*).

Въ замкнутыхъ одногласныхъ риѳмахъ согласные звуки входятъ въ составъ риѳмы, напр.: судъ—трудъ, гласъ—спасъ.

Въ отношеніи риѳмы не различаются твердыя и мягкія (іотированныя) гласныя (т. е. я, е—ѣ, и, ю разсматриваются, какъ йа, йэ, йы, йу). Только когда риѳма—открытая, мягкія гласныя риѳмуются съ мягкими, а твердыя съ твердыми: баянъ—Русланъ, отвѣтъ—поэтъ, искупить—быть, угрюмъ—умъ; но любя—себя, могла—дала, плели—вели, красы—усы и т. д.

Нѣкоторой оговорки требуетъ звукъ ё. Въ господствующемъ произношеніи ударяемый звукъ ё произносится, какъ йо, слѣдовательно, риѳмовать должно: пробужденъ—законъ (риѳма: *ѳнъ*), вопросъ—занесъ (риѳма: *осъ*), семьей—порой (риѳма: *ой*). Но въ виду того, что въ нѣкоторыхъ говорахъ ё произносится, какъ йэ, поэты допускаютъ вольность и риѳмуютъ: полетъ—свѣтъ, нѣтъ—течетъ, вѣкъ—упрекъ. Хотя мы встрѣчаемъ даже у Пушкина риѳмы: еще—плащѣ, протекъ—на вѣкъ, лѣсъ—грезъ, кой о чемъ—между тѣмъ (рядомъ съ „розъ—слезъ", „вопросъ—занесъ", даже „все—Руссо"), но въ данномъ случаѣ примѣръ Пушкина не убѣдителенъ: въ его время (100 лѣтъ тому назадъ!) слова произносились нѣсколько иначе, чѣмъ теперь; и кромѣ того, если обращать вниманіе на мѣстные говоры, то вообще нельзя установить никакихъ правилъ риѳмованія, ибо существуютъ напр., говоры, гдѣ почти всякое е произносится какъ ё.

Ъ и ь считаются равнозначущими.

Что касается согласныхъ, то созвучными признаются д и т, ж и ш, з и с, б и п, в и ф. На этомъ основаніи риѳмуются у Пушкина: забудь—путь, Финмушъ—мужъ, разъ—насъ, грубъ—глупъ, Фарлафъ—ставъ, говорятъ—наградъ, то жъ—проведешь, пріѣздъ—присѣстъ, плоды—мечты. Что касается сложныхъ согласныхъ ц и щ, то у большинства поэтовъ они риѳмуются только съ ц и щ, но у Ершова („Конекъ Горбунокъ") „дѣвица" риѳмуется съ „жениться", „говорится"; у Пушкина одинъ разъ встрѣчается небесъ—конецъ, у Фета: ключу—сыщу.

Звукъ г у большинства поэтовъ риѳмуется (кромѣ г) только съ к; такъ, у Пушкина встрѣчаемъ: врагъ—чудакъ, звукъ—супругъ, вѣтерокъ—чертогъ; у другихъ же поэтовъ звукъ г риѳмуется еще съ х; такъ, у Лермонтова „мигъ" риѳмуется съ „бреговыхъ", „ихъ", „земныхъ" и т. д., но и съ „родникъ";

„постигъ" риѳмуется съ „языкъ". Фетъ риѳмуетъ не только „мигъ" съ „женихъ", „твоихъ", „своихъ", „роковыхъ", „земныхъ", но риѳмуетъ „могъ" съ „вздохъ", „флагъ" съ „снастяхъ" и „небесахъ", постигъ—стихъ, вокругъ—потухъ, слухъ—лугъ, духъ—югъ, даже стихи—шаги; но у него же встрѣчается: другъ—звукъ и даже „листкахъ—никакъ". А. Толстой риѳмуетъ: „вдругъ—слухъ", но „мигъ—ликъ"; у Полонскаго: тихъ—книгъ, вздохъ—могъ"; у Майкова: вкругъ—духъ, рокъ—богъ. Изъ этихъ примѣровъ видно, что относительно звука г господствуетъ широкій произволъ, едва ли всегда имѣющій оправданіе въ народныхъ говорахъ. Народная риѳма также не держится опредѣленнаго произношенія: „голенькій: охъ! а за голенькимъ Богъ" и „безъ денегъ и окольничій худенекъ". Такъ какъ въ господствующемъ произношеніи г представляетъ особый звукъ, средній между к и х, одинаково слышащійся какъ въ „Богъ" такъ и въ „денегъ", то правильнѣе риѳмовать этотъ звукъ только съ г.

Р и л, проглатываемые въ нѣкоторыхъ говорахъ, въ господствующемъ произношеніи слышатся совершенно явственно, такъ что не допустимы риѳмы, встрѣчающіяся у Ершова: „морозъ—промерзъ", „сундучокъ—полкъ", „пучекъ—шелкъ".

Риѳмуются не буквы, а звуки, и важно не грамматическое начертаніе, а произношеніе; поэтому допустимы риѳмы: „божество—моего" (Полонск.), „моего—мертво" (А. Толст.); у Лермонтова даже нѣсколько разъ встрѣчаемъ „ее" вмѣсто „ея" (род. пад. отъ *она)*:

Гдѣ съ дѣтскою досадой сынъ *ее*
Чуть поднималъ отцовское копье.

Однако въ виду наличности говоровъ, произносящихъ эти формы согласно ихъ начертанію, то лучше избѣгать подобныхъ риѳмъ.

Въ *двухгласныхъ риѳмахъ* первый слогъ въ отношеніи созвучности подлежитъ тѣмъ же законамъ, что и риѳма одногласная, за слѣдующимъ исключеніемъ: когда имѣется стеченіе трехъ согласныхъ (напр. ненастный, уѣздный), то второй согласный звукъ во вниманіе не принимается: „ненастный" риѳмуется съ „красный", „модистка"—„записка", „грустно—искусно", „уѣздный—любезный", „праздность—разность", а если первый согласный звукъ *в* или *л*, то не принимается во вниманіе первый согласный звукъ; такъ „чувство" риѳмуется съ „искусство", „невскомъ—блескомъ", „солнце—оконце". Удвоенный согласный звукъ считается какъ простой: „панна — фонтана", „класса—паяса".

Для второго же, неударяемаго, слога двухгласныхъ риѳмъ допускаются нѣкоторыя облегченія, а именно:

1) Всѣ твердыя гласныя считаются созвучными между собою, а всѣ мягкія между собою: „капать — лапоть", „фразамъ — разумъ", „климатъ—вымытъ", „тревожатъ—можетъ" „много—дорога", „утратой—крылатый", „утратилъ—дятелъ", „встрѣчѣ—

плечи“, „терній — вечерней“, „бѣситъ — десять“, „нуженъ — ужинъ“, „имя—-каками“, „болѣ—волю“, сильнѣе—съ нею“. Изрѣдка риѳмуются и твердыя гласныя съ мягкими: „великодушный—-конюшни“, „дружбѣ—служба“. Риѳмы: „братцы—снятся“, „ложа — что же“ не составляютъ исключенія, потому что „снятся“ произносится, какъ „снятса“, „что же“—какъ „что жэ“. Риѳмы: „улыбкой—-зыбкій“, „сладкій—украдкой“, „жестокій—глубокой“, „убогій—тревогой“ также не составляютъ исключеній, потому что *гій кій*, и *хій* произносятся, какъ *гай*, *кай* и *хай*.

2) Й во второмъ слогѣ совсѣмъ во вниманіе не принимается: „ивой—крапива“, „увеселеній—-тѣни“. „взятый—злато“, „орудій—груди“, убитый—корыто, „отличіе—много“, „строгій—тревогу“.

У Плещеева встрѣчаются риѳмы: „любимыхъ—неизгладимый“, „залахъ—осушала“, „богато—палатахъ“, „счастья—участьемъ“, „обыкновеніе — помышленіямъ“; также у Ершова встрѣчаемъ: „книжку—слишкомъ“, т. е. безъ вниманія оставляются конечныя согласныя *х* и *м*. Однако въ господствующемъ произношеніи эти согласныя слышатся въ концѣ словъ слишкомъ явственно, чтобы ихъ можно было игнорировать подобно полугласной *й*.

3) Изъ двухъ согласныхъ второго слога иногда принимается во вниманіе только первый: „смѣлость—захотѣлось“.

Другія риѳменныя вольности, хотя и встрѣчаются, но должны быть относимы къ поэтическимъ вольностямъ, противорѣчащимъ общему правилу. Сюда относимъ риѳмы Фета: „молебный—задушевный“, „волшебный — вседневный“, „тысячелѣтье — вѣтвье“; риѳму Полонскаго: „холодъ—городъ“; риѳму Ершова: „вѣтеръ—вечеръ“; риѳму Минаева: „земство—духовенство“. Риѳмы эти, гдѣ вольность допущена въ первомъ слогѣ, не противорѣчатъ народной риѳмѣ, напр. „повадиться къ вечернѣ—не хуже харчевни“. Риѳмы: „зловѣщимъ—сумасшедшемъ“ (Минаевъ), „пространствѣ—царствѣ“ (Полонск.) совсѣмъ рискованны.

Трехгласныя риѳмы подчиняются изложеннымъ законамъ созвучности. Такъ, имѣемъ: „завѣсила—-весело“, „честные—небесные“, „дешево—хорошаго“, „прочаго—находчиво“, „надобно—жалобно“, „младенчество—отечество“, „кровавую—державою“, „ратуемъ—напечатаемъ“. Надо однако замѣтить, что у Пушкина трехгласныхъ риѳмъ совсѣмъ не встрѣчается, у Лермонтова онѣ крайне рѣдки (въ стихотвореніи „Тучи“). Оба поэта пользовались преимущественно двухсложнымъ размѣромъ. Вотъ статистическія данныя: изъ 418 стихотвореній Пушкина 348 (83 %) написаны ямбами, 37 хореями, 8 амфибрахіями, 2 анапестами, 13 гекзаметромъ, остальныя—-народнымъ размѣромъ; поэмы и драмы всѣ ямбомъ, сказки—хореемъ или народнымъ размѣромъ. Такъ какъ словъ съ удареніемъ на третьемъ слогѣ отъ конца въ русскомъ языкѣ сравнительно мало, то у большинства поэтовъ трехгласнымъ риѳмамъ отвѣчаютъ соединенія двухгласныхъ риѳмъ съ одногласнымъ словомъ, оставляемымъ безъ ударенія, напр.: „комнаты—скромно ты“ (Фетъ), „приподняты — сегодня ты“,

„изучила я--милая“, „всегда ли я--Италія (Полонск.). Это — заимствованный у нѣмцевъ Schwebender Reim. Если дополняющее риѳму односложное слово идетъ безъ ударенія и въ прозѣ, то противъ такой риѳмы, строго говоря, ничего имѣть нельзя; и у Лермонтова въ „Трехъ пальмахъ“ мы встрѣчаемъ риѳму „росли мы—палимы“: она только производитъ впечатлѣніе нѣкоторой искусственности. Таковы риѳмы: „критика—разсудите-ка“, „хотите ли—сочинители“, „жалобы—принуждала бы“. Но нѣкоторые поэты пускаютъ безъ ударенія такія слова, которыя обыкновенно идутъ подъ удареніемъ. Особенно изобрѣтателенъ на такія риѳмы Минаевъ. Вотъ образчики его риѳменныхъ построеній:

Изъ нихъ только города Кіева
Несравненна съ другими краса,
Вѣдь недаромъ вездѣ старики его
Прославляютъ на всѣ голоса.

* * *

Мы танцовали vis à vis съ ней;
Съ ней рядомъ ставшій дипломатъ
Былъ всѣхъ людей мнѣ ненавистнѣй.

* * *

Его въ вагонъ, въ тюрьму запри хоть,
Онъ и въ тюрьмѣ затѣетъ прихоть.

* * *

И не знаю, какъ на вкусъ кого, —
Разный вѣдь есть вкусъ, —
Но во имя блага русскаго
Я тружусь, тружусь.

Такимъ же образомъ онъ риѳмуетъ: „намъ ужъ—замужъ“, „изъ дому я--знакомыя“, „на балѣ я--Италія“, „глубину ту—минуту“, „миѳъ мы—риѳмы“, „отчего жъ вы—подошвы“, „городничаго—не купи чего“, „наказанія—изъ Казаніи“ и т. д. Подобныя отступленія отъ законовъ акцентуаціи, забавныя своей неожиданностью, встрѣчаются и у другихъ поэтовъ:

Былъ при денницѣ румянъ ты,
Былъ при лунѣ блѣденъ ты,
Гордо носилъ брилліанты,
Скромно цвѣты и листы (*Фетъ*).

Менѣе забавно звучатъ распространяющіяся на два слова риѳмы, если это распространіе выдержано въ обѣихъ частяхъ:

Розу увядшую, другъ мой,
Кинулъ я съ желтымъ листкомъ.
Чувство, и зрѣнье, и слухъ мой
Гибнутъ съ послѣднимъ цвѣткомъ (*Фетъ*).

Если бы неударяемымъ словомъ, входящимъ въ составъ риѳмы, было не мѣстоименіе „мой“, обыкновенно идущее съ удареніемъ, а слово неударяемое, то такая риѳма была бы вполнѣ допустима. Ср. у Пушкина:

Сколько лѣтъ тобой страдалъ я,
Сколько лѣтъ тебя искалъ я!
Отъ меня ты отперлась.
Не искалъ онъ, не страдалъ онъ,

Серебромъ лишь побряцалъ онъ,
И ему ты отдалась.

Риѳмы: „за воротъ—за городъ“ (Полонск.), „по полю — по поясъ“ (А. Толстой) приближаются къ народнымъ (ср. „говоритъ день до вечера, а слушать нечего“; „зови день по вечеру, — днемъ несѣченный“; „къ вечернѣ въ колоколъ—всю работу объ уголъ“; „слава Тебѣ, Господи, до бѣла свѣта проспали“), въ которыхъ все вниманіе удѣляется первому гласному. Онѣ у мѣста развѣ въ подражаніяхъ народному творчеству.

Четырехгласная риѳма принадлежитъ народной поэзіи и у поэтовъ встрѣчается только въ подражаніяхъ этой поэзіи. Вотъ двухакцентная народная пѣсня, гдѣ стихи кончаются тремя слогами безъ удареній и гдѣ риѳма, слѣдовательно, четырехгласная:

Купéцъ ей бумàжки даетъ,
Бумàжечки нóвенькія
Двадцатипятирублéвенькія.

Вотъ подражаніе народной поэзіи:

Къ намъ съ обозомъ дотащилася,
Долго плакала, дичилася,
Непричесанная,
Неотесанная. (*Полонскій*).

Хотя риѳма сильно содѣйствуетъ музыкальности поэтическаго произведенія, и умѣніе найти риѳму представляется первою чертою поэта, однако для гармоніи она не обязательна. Болѣе того: если риѳма вымучена и передъ глазами читателя, вмѣсто художественнаго образа, предстаетъ комическая фигура поэта въ поискахъ созвучія, то риѳма—элементъ антихудожественный. Ибо она должна вмѣщаться въ конструкцію стихотворенія, какъ нѣчто естественное. Читатель долженъ быть убѣжденъ, что иначе, какъ съ этой риѳмой, нельзя и выразить данную мысль, что риѳма искони лежала въ данной мысли, и поэтъ только обнаружилъ ее, вызвалъ на свѣтъ Божій силою своего художественнаго проникновенія. Что безъ риѳмы можно достигнуть очень большихъ художественныхъ эффектовъ, показываетъ стихотвореніе Пушкина „Мицкевичъ“, полное невыразимой грусти:

...Онъ между нами жилъ,
Средь племени ему чужого; злобы
Въ душѣ своей къ намъ не питалъ онъ; мы
Его любили. Мирный, благосклонный,
Онъ посѣщалъ бесѣды наши. Съ нимъ
Дѣлились мы и чистыми мечтами,
И пѣснями (онъ вдохновенъ былъ свыше
И съ высоты взиралъ на жизнь). Нерѣдко
Онъ говорилъ о временахъ грядущихъ,
Когда народы, распри позабывъ,
Въ великую семью соединятся.
Мы жадно слушали поэта. Онъ
Ушелъ на западъ,—и благословеньемъ
Его мы проводили. Но теперь и т. д.

Тутъ при отсутствіи риѳмы вполнѣ выдержанъ размѣръ (пятистопный ямбъ). Вотъ безриѳменное стихотвореніе Лермонтова, гдѣ и размѣръ не выдержанъ, а между тѣмъ музыкальный эффектъ поразителенъ:

Слышу ли голосъ твой
Звонкій и ласковый —
Какъ птичка въ клѣткѣ
Сердце запрыгаетъ.
    Встрѣчу ль глаза твои,
    Лазурью глубокіе —
    Душа имъ навстрѣчу
    Изъ груди просится.
И какъ то весело!
И плакать хочется...
И такъ бы на шею
Тебѣ я кинулся.

Размѣръ не вполнѣ выдержанъ: дактили, ясно обозначившіеся въ первыхъ стихахъ, все сбиваются на хореи. Гармонія можетъ быть достигнута и при полномъ отсутствіи размѣра, если только движеніе рѣчи соотвѣтствуетъ содержанію произведенія. Вотъ образчики стихотвореній въ вольномъ размѣрѣ:

Водопадъ.

Тамъ, какъ сраженный
Титанъ, простерся
Между скалами
Обросшій мохомъ
Сѣдой гранитъ
И заперъ пропасть.
    Но съ дикой страстью
Стремится въ бездну
Черезъ препоны
Потокъ гремучій
И мечетъ жемчугъ
Шипучей пѣны
На черный брегъ (*Фетъ*).

Мы имѣемъ тутъ двухакцентныя строчки (по два слова въ каждой) съ женскими окончаніями, изрѣдка смѣняемыми мужскими.

Потокъ и буря,
Гроза и градъ
Шумятъ, несутся
И настигаютъ
Въ слѣпомъ стремленіи,
Кого ни встрѣтятъ!
    Такъ точно и счастье
Хватаетъ въ толпѣ!
То избираетъ
Невиннаго отрока
Свѣтлыя кудри,
То преступный
Старческій черепъ (*И. Дмитріевъ, изъ Гёте*).

Дѣленіе на строчки, указывающее декламатору пункты паузъ, не необходимо. Большинство русскихъ стихотвореній вольнаго размѣра обыкновенно печатаются въ подборъ; таковы извѣст-

ныя описанія Днѣпра, Украинской ночи и др. въ произведеніяхъ Гоголя, „Стихотворенія въ прозѣ“ Тургенева, „Пѣснь о соколѣ“, „Человѣкъ“ и др. Горькаго.

Чуденъ Днѣпръ при тихой погодѣ, | когда вольно и плавно | мчитъ сквозь лѣса и горы | полныя воды свои. | Ни зашелохнетъ, | ни прогремитъ; | глядишь и не знаешь, | идетъ или не идетъ | его величавая ширина, | и чудится, | будто весь вылитъ онъ | изъ стекла | и будто голубая | зеркальная, дорога, | безъ мѣры въ ширину, | безъ конца въ длину, | рѣетъ и вьется | по зеленому міру. (*Гоголь*, „Страшная место“).

Глава VI: Строфы.

Какъ изъ отдѣльныхъ стопъ слагается стихъ, такъ равномѣрное и гармоническое соединеніе опредѣленнаго количества стиховъ даетъ строфу, а строфы въ свою очередь объединяются въ поэтическое цѣлое,—стихотвореніе, поэму. Въ пѣсняхъ строфы называются „куплетами“. Какъ стихъ долженъ заключать въ себѣ законченный образъ, такъ строфа должна содержать законченную мысль. Недопустимо, чтобы предложеніе, начатое въ одной строфѣ, заканчивалась въ другой, ибо строфа въ поэзіи то же, что абзацъ въ прозѣ.

Строфы бываютъ изъ 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 и 10 стиховъ и характеризуются порядкомъ риѳмъ. Схематически первая риѳма стиха обозначается черезъ a, вторая черезъ b, третья черезъ c и т. д., окончанія, оставляемыя безъ созвучій, черезъ x.

Строфы двухстрочныя очень просты по построенію:

Въ морѣ царевичъ купаетъ коня,
Слышитъ: „Царевичъ, взгляни на меня! (*Лерм.*).

Риѳма повторяется два раза подъ рядъ, строфа схематически изображается: a—a.

Строфы трехстрочныя (такъ называемыя, *терцины*) строятся такъ:

И далѣ мы пошли,—и страхъ объялъ меня.
Бѣсенокъ, подъ себя поджавъ копыто,
Крутилъ ростовщика у адскаго огня.
Горячій капалъ жиръ въ копченое корыто
И лопалъ на огнѣ печеный ростовщикъ.
А я: повѣдай мнѣ, въ сей казни что сокрыто? (*Пушк.*).

Все стихотвореніе представляетъ непрерывную цѣпь риѳмъ по схемѣ: a—b—a b—c—b и т. д., т.-е. риѳма, оставшаяся безъ созвучія въ одной строфѣ, повторяется дважды въ слѣдующей строфѣ. Въ концѣ стихотворенія прибавляется еще одинъ стихъ для замыканія оставшейся безъ созвучія риѳмы послѣдней строфы.

Терцинами (terzina, terza rima) написана „Божественная комедія“ Данта, и приведенные стихи Пушкина составляютъ подражаніе Данту.

Терцины встрѣчаются въ русской поэзіи очень рѣдко. Еще рѣже встрѣчается другой типъ трехстрочныхъ строфъ по схемѣ a a b, представляющей половину шестистишія.

Все напрасно: плачъ, моленья;
Нѣтъ надежды, нѣтъ спасенья, —
Старику ты продана. (*Розенгеймъ*).

Слѣдуютъ еще шесть такихъ строфъ, и третій стихъ всюду имѣетъ риѳму: *на*.

Самыми употребительными строфами являются *четырехстрочныя*. Онѣ бываютъ разныхъ типовъ.

Въ надеждѣ славы и добра
Гляжу впередъ я безъ боязни:
Начало славныхъ дней Петра
Мрачили мятежи и казни. (*Пушкинъ*).

Тутъ чередуются мужскія и женскія риѳмы по схемѣ a —b— a—b. Еще больше живости придаетъ четверостишію количественная разница мужскихъ и женскихъ стиховъ.

Какъ небеса, твой взоръ блистаетъ
Эмалью голубой;
Какъ поцѣлуй, звучитъ и таетъ
Твой голосъ молодой. (*Лермонтовъ*).

Четные стихи укорочены на цѣлыхъ полторы стопы. Укороченію можетъ быть подвергнутъ одинъ только послѣдній стихъ въ строфѣ, причемъ для усиленія эффекта можетъ быть еще одновременно удлиненъ предпослѣдній стихъ:

Кто, слишкомъ рано насладившись,
Живетъ, въ душѣ негодованье скрывъ,
Тотъ можетъ, другъ, еще сказать забывшись:
Я былъ счастливъ. (*Лерм.*).

По другому типу идетъ слѣдующее четверостишіе:

Нѣтъ, я не льстецъ, когда царю
Хвалу свободную слагаю:
Я смѣло чувства выражаю,
Языкомъ сердца говорю. (*Пушк.*)

Тутъ чередуются мужскія и женскія риѳмы по схемѣ: a—b—b—a.

Третье построеніе имѣемъ въ четверостишіи:

Сижу за рѣшеткой въ темницѣ сырой.
Вскормленный на волѣ, орелъ молодой,
Мой грустный товарищъ, махая крыломъ,
Кровавую пищу клюетъ подъ окномъ. (*Пушк.*).

Риѳмы всё мужскія по схемѣ a—a—b—b. По этой же схемѣ возможны строфы съ четырьмя женскими риѳмами или съ двумя мужскими и двумя женскими. Обиліемъ типовъ четверостишія поэты пользуются для уменьшенія монотонности, неизбѣжно сопутствующей повторенію риѳмъ: они для этого чередуютъ строфы разныхъ типовъ.

Пушкинъ, по образцу французскихъ поэтовъ, называетъ „стансами“ (stances) пятистопныя ямбическія четверостишія; у Лермонтова именемъ „стансовъ“ окрещены не только четверостишія, но и шести- и восьмистишія типовъ: a—b—b—a—c—c и a—b—a—b—c—d—c—d, и притомъ не только ямбическія, но и хореическія. Другіе поэты присваиваютъ имя стансовъ

четверостишіямъ другихъ размѣровъ. Между тѣмъ первоначальная итальянская stanza то же, что ottava rima, *октава*, и состоитъ изъ восьми пятистопныхъ ямбовъ типа a—b—a—b—a—b—a—b или a—b—a—b—a—b—c—c (см. ниже).

Очень часто встрѣчаются четверостишія только съ двумя риѳмованными стихами (чѣмъ на половину облегчается работа риѳмосложенія) по схемѣ: x—a—x—a; значительно рѣже по схемамъ: a—x—a—x и a—a—x—x, или совсѣмъ безъ риѳмы.

Ужъ какъ нѣтъ бѣды кручиннѣе
Безъ работы парню маяться,
А пойдешь куда къ хозяевамъ,—
Не одинъ-то не нуждается (*Некрасовъ*).

Лишь мнѣ молодая царица,
Ни счастія нѣтъ, ни покоя,
И въ сердцѣ, какъ плѣнная птица,
Томится безкрылая пѣсня. (*Фетъ*).

Что ты, голубчикъ, задумчивъ сидишь,
Слышишь—не слышишь, глядишь—не глядишь?
Утро давно, а въ глазахъ у тебя,
Я посмотрю, и не день и не ночь. (*Фетъ*).

Дочь его Родригъ похитилъ,
Обезчестилъ древній родъ;
Вотъ за что отчизну предалъ
Раздраженный Юліанъ. (*Пушк.*).

Отсутствіе риѳмы въ послѣднемъ стихѣ дѣлаетъ послѣднія строфы беззвучными, напоминающими прозу.

Строфы пятистрочныя строятся такъ:

Что ты клонишь надъ водами,
Ива, макушку свою
И дрожащими листами,
Словно жадными устами,
Ловишь бѣглую струю? (*Тютчевъ*).

Риѳмы чередуются по схемѣ: a—b—a—a—b.

Чудный сонъ мнѣ Богъ послалъ:
Въ ризѣ бѣлой предо мной
Старецъ нѣкій предстоялъ
Съ длинной бѣлой бородой
И меня благословлялъ. (*Пушк.*).

Риѳмы чередуются по схемѣ a—b—a—b—a.

Въ моей тоскѣ, въ неволѣ безотрадной,
Я не страдалъ, какъ робкая жена;
Меня несла противная волна,
Несла на смерть—и гибель не страшна
Казалась мнѣ въ пучинѣ безпощадной. (*Полежаевъ*).

Риѳмы чередуются по схемѣ a—b—b—b—a.

Встрѣчаются еще пятистрочныя строфы по схемамъ: a—a—b—a—b, a—b—b—a—a, a—a—b—b—a и a—b—a—b—b. Двѣ пятистишія образуютъ *дециму*, одну изъ любимѣйшихъ строфъ испанской поэзіи. Нѣсколько чудныхъ децимъ встрѣчаемъ у Тютчева.

Строфы шестистрочныя строятся либо изъ четверостишія и двустишія, причемъ двустишіе можетъ стоять впереди или позади

четверостишія, либо изъ двухъ трехстишій. Соединеніе четверостишія (типовъ a—b—a—b, a—a—b—b или a—b—b—a) съ двустишіемъ составляетъ одно изъ любимѣйшихъ построеній у русскихъ поэтовъ. Такъ построены, между прочимъ,: „Пѣснь о вѣщемъ Олегѣ" Пушкина и „Три пальмы" Лермонтова (подражаніе Пушкинскому „И путникъ усталый").

Какъ нынѣ сбирается вѣщій Олегъ
Отмстить неразумнымъ хозарамъ:
Ихъ села и нивы, за буйный набѣгъ,
Обрекъ онъ мечамъ и пожарамъ.
Съ дружиной своей въ цареградской бронѣ
Князь по полю ѣдетъ на вѣрномъ конѣ.

Послѣдніе два стиха, образующіе самостоятельное двустишіе съ мужской риѳмой, какъ бы заключаетъ могучимъ аккордомъ основное четверостишіе типа a—b—a—b.

Въ песчаныхъ степяхъ аравійской земли
Три гордыя пальмы высоко росли.
Родникъ между ними изъ почвы безплодной,
Журча пробивался волною холодной,
Хранимый подъ сѣнью зеленыхъ листовъ,
Отъ знойныхъ лучей и летучихъ песковъ.

Замыкающее двустишіе тутъ выдѣлено неясно.

Передъ гробницею святой
Стою съ поникшею главой...
Все спитъ кругомъ; однѣ лампады
Во муракѣ храма золотятъ
Столбовъ гранитныя громады
И ихъ знаменъ нависшій рядъ. (*Пушк.*).

Этотъ типъ строфъ (a—a—b—c—b—c) не обладаетъ энергичностью перваго типа и встрѣчается рѣже.

Изъ двухъ трехстишій составленная строфа (a—a—b—c—c—b) имѣетъ такой видъ:

Иди къ униженнымъ,
Иди къ обиженнымъ—
        По ихъ стопамъ.
Гдѣ трудно дышится,
Гдѣ горе слышится,
        Будь первый тамъ. (*Некрасовъ*).

Каждое трехстишіе заканчивается энергичнымъ укороченнымъ стихомъ, образующимъ главную риѳму шестистишія. Энергія главной риѳмы повышена искусственнымъ образомъ въ слѣдующемъ шестистишіи:

У приказныхъ воротъ собирался народъ
        Густо;
Говоритъ въ простотѣ, что въ его животѣ
        Пусто.   (*А. Толстой*).

Чтобы и зрительно подчеркнуть риѳму шестистишія авторъ соединяетъ два стиха въ одну длинную строчку.

Вотъ шестистишіе типа a—b—c—a—b—c:

        Не мѣшайте
        Мнѣ спускаться
Къ переходу сокровенному!

Дайте, дайте
Мнѣ умчаться
Съ вами къ свѣту отдаленному. (*Фетъ*).

Разнообразіе ритмовъ шестистишія имѣетъ свои неудобства: ритмъ стихотворенія часто не выдержанъ, что затрудняетъ декламацію. Вотъ напр. три рядомъ стоящихъ строфы Пушкинскаго стихотворенія „Воевода“:

Поздно ночью изъ похода
Воротился воевода.
Онъ слугамъ велитъ молчать,
Въ спальню кинулся къ постелѣ
Дернулъ пологъ. . Въ самомъ дѣлѣ!
Никого,—пуста кровать.

Имѣемъ: двустишіе (а—а) + четверостишіе (b—с—с—b).

И, мрачнѣе черной ночи,
Онъ потупилъ грозны очи,
Сталъ крутить свой сивый усъ...
Рукава назадъ закинулъ,
Вышелъ вонъ, замокъ задвинулъ:
„Гей ты! кликнулъ чортовъ кусъ!

Имѣемъ два трехстишія типа а—а—b. Слѣдующія строфы опять то соединенія двустишія съ четверостишіемъ, то пара трехстишій. Вотъ двустишіе, ритмомъ распадающееся на три двустишія, а содержаніемъ на два трехстишія. Декламировать его почти невозможно.

Ты дѣвчонкой крѣпостной
По дорогѣ столбовой
Къ намъ съ обозомъ дотащилася;
Долго плакала дичилася,
Непричесанная,
Неотесанная. (*Полонск.*)

Встрѣчаются шестистрочныя строфы еще другихъ типовъ:

Вамъ красота, чтобы блеснуть
Дана;
Въ глазахъ душа, чтобъ обмануть,
Видна!
Но звалъ ли васъ хоть кто-нибудь:
Она? (*Лермонтовъ*).

Тутъ шестистишіе типа а—b—а—b—а—b.

Реветъ ли звѣрь въ лѣсу глухомъ,
Трубитъ ли рогъ, гремитъ ли громъ,
Поетъ ли дѣва за холмомъ, —
На всякій звукъ
Свой откликъ въ воздухѣ пустомъ
Родишь ты вдругъ. (*Пушк.*).

Шестистишіе типа а—а—а—b—а—b. Монотонность риѳмы а, повторяющейся четыре раза, сглаживается укороченными стихами риѳмы b.

Семистрочная строфа представляетъ объединенное риѳмой сочетаніе трехстишія съ четверостишіемъ.

Скажи ка, дядя, вѣдь недаромъ
Москва, спаленная пожаромъ
Французу отдана?

Вѣдь были жъ схватки боевыя?
Да, говорятъ, еще какія!
Недаромъ, помнитъ вся Россія
    Про день Бородина. (*Лермонтовъ*).

Тутъ трехстишіе типа а—а—b сочетается съ четверостишіемъ типа а—а—а—b, не употребительнаго въ отдѣльности. Вотъ строфа, въ которой четверостишіе предшествуетъ трехстишію:

Говорили въ древнемъ Римѣ,
Что въ горахъ, въ пещерѣ темной
Богоравная Сивилла,
Вѣчно юная живетъ.
Что ей все открыли боги,
Что въ груди чужой сокрыто,
Что таитъ небесный сводъ. (*Фетъ*).

Восьмистрочная строфа обыкновенно представляетъ два объединенныхъ четверостишія или соединеніе двухриѳменаго шестистишія съ двустишіемъ.

Тамъ, гдѣ море вѣчно плещетъ,
На пустынныя скалы,
Гдѣ луна теплѣе блещетъ
Въ сладкій часъ вечерней мглы,
Гдѣ, въ гаремахъ наслаждаясь,
Дни проводитъ мусульманъ;
Тамъ волшебница ласкаясь,
Мнѣ вручила талисманъ (*Пушк.*).

Строфа состоитъ изъ двухъ четверостишій (оба типа а—b—а—b), объединенныхъ логически. Точно такъ же сочетаются два четверостишія типа а—а—b—b (напр. въ стихотвореніи („Гляжу впередъ сквозь сумракъ лѣтъ" Лерм.), четверостишіе типа а—b—а—b съ четверостишіемъ типа а—а—b—b, четверостишіе типа а—b—а—b съ четверостишіемъ типа а—b—b—а („На выздоровленіе Лукулла" Пушкина). Вотъ характерный образецъ четверостишія типа а—b—а—b, соединеннаго съ четверостишіемъ типа а—а—b—b.

Три дня купеческая дочь
    Наташа пропадала,
Она на дворъ на третью ночь
    Безъ памяти вбѣжала.
Съ вопросами отецъ и мать
Къ Наташѣ стали приступать.
    Наташа ихъ не слышитъ,
    Дрожитъ и еле дышитъ. (*Пушк.*).

Вотъ соединеніе двухъ четверостишій типа а—а—а—b.

О, не ввѣряйся ты шумному
Блеску толпы неразумному,—
Ты его міру безумному
Брось и о немъ не тужи:
Льни ты—хотя бъ—къ преходящему,
Трепетной нѣгой манящему,
Лишь одному настоящему,
Имъ лишь однимъ дорожи. (*Фетъ*).

По другой схемѣ (а—а—b—с—с—с—b—b) идетъ строфа.

Ты идешь на поле битвы,
Но услышь мои молитвы
Вспомни обо мнѣ:
Если другъ тебя обманетъ,
Если сердце жить устанетъ
И душа твоя увянетъ
Въ дальней сторонѣ,
Вспомни обо мнѣ (*Лермонтовъ*).

Объединенiе шестистишiя съ двустишiемъ (*октаву*) представляетъ слѣдующая строфа:

Кто видѣлъ край, гдѣ роскошью природы
Оживлены дубровы и луга,
Гдѣ весело шумятъ и плещутъ воды
И мирные ласкаютъ берега,
Гдѣ на холмы, подъ лавровые своды
Не смѣютъ лечь угрюмые снѣга?
Скажите мнѣ: кто видѣлъ край прелестный,
Гдѣ я любилъ, изгнанникъ неизвѣстный? (*Пушк.*)

Вотъ извѣстная „Октава“ Майкова.

Гармонiи стиховъ божественныя тайны
Не думай разгадать по книгамъ мудрецовъ.
У брега сонныхъ водъ, одинъ бродя случайно,
Прислушайся душой къ шептанью тростниковъ,
Дубровы говору; ихъ звукъ необычайный
Прочувствуй и пойми... Въ созвучiи стиховъ
Невольно съ устъ твоихъ размѣрныя октавы
Польются звучныя, какъ музыка дубравы.

Октавами написанъ „Освобожденный Iерусалимъ“ Тасса. Въ нихъ шестистишiе типа a—b—a—b—a—b замыкается двустишiемъ. Рѣже встрѣчаются другiя формы восмистишiй, какъ то:

На сѣверѣ дальнемъ стоитъ одиноко
На голой вершинѣ сосна,
И дремлетъ качаясь, и снѣгомъ сыпучимъ
Одѣта, какъ ризой, она.
И снится ей все, что въ пустынѣ далекой,
Въ томъ краѣ, гдѣ солнца восходъ,
Одна и грустна на утесѣ горючемъ
Прекрасная пальма растетъ (*Лерм.*)

Тутъ мы имѣемъ восьмистишiе по схемѣ a—b—c—b—a—d c—d.

Десятистрочная строфа составляется изъ шестистишiя и четверостишiя всѣхъ типовъ.

Великiй день Бородина
Мы братской тризной поминая,
Твердили: „шли же племена,
Бѣдой Россiи угрожая,
Не вся ль Европа тутъ была?
А чья звѣзда ее вела!
Но стали жъ мы пятою твердой
И грудью приняли напоръ
Племенъ, послушныхъ волѣ гордой,
И равенъ былъ неравный споръ. (*Пушк.*)

Шестистишiе типа a—b—a—b—c—c соединено съ четверостишiемъ типа a—b—a—b.

Клоками бѣлый снѣгъ валится...
Что жъ дѣва красная боится
Съ крыльца сойти,
Воды снести?
Какъ попъ, когда онъ гробъ несетъ,
Такъ пѣснь метелица поетъ,
Играетъ
И у тесовыхъ у воротъ
Дворовый песъ все цѣпь грызетъ и лаетъ (*Лермонтовъ*).

Четверостишіе типа а—а—b—b соединено съ шестистишіемъ типа а—а—b—с—с—b.

Торжественнымъ Ахенъ весельемъ шумѣлъ:
Въ старинныхъ чертогахъ на пирѣ
Рудольфъ, императоръ избранный, сидѣлъ,
Въ сіяньѣ вѣнца и порфирѣ.
Тамъ кущанья рейнскій фальцграфъ разносилъ,
Богемецъ напитки въ бокалы цѣдилъ
И семь избирателей чинамъ,
Устроенный древле свершая обрядъ,
Блистали, какъ звѣзды предъ солнцемъ блестятъ
Предъ новымъ своимъ властелиномъ. (*Жуковск.*)

Четверостишіе типа а—b—а—b соединено съ шестистишіемъ типа а—а—b—с—с—b.

Строфы изъ большаго, чѣмъ десять, количества стиховъ можно не разматривать отдѣльно, такъ какъ они слагаются изъ двустишій, четверостишій и пятистишій всевозможныхъ типовъ. Напр. 14-ти строчныя строфы „Евгенія Онѣгина", какъ и „Казначейши", сложены изъ четверостишія типа а—b—а—b, четверостишія типа а—а—b—b, четверостишія а—b—b—а и двустишія въ заключеніе.

Гармонію строфъ увеличиваютъ иногда повтореніемъ однихъ и тѣхъ же стиховъ или словъ въ концѣ (рѣдко въ началѣ или въ серединѣ) строфъ. Повторяемое называется *рефреномъ* и должно заключать въ себѣ наиболѣе важную мысль стихотворенія:

Благодарю!... Вчера мое признанье
И стихъ мой ты безъ смѣха приняла,
Хоть ты страстей моихъ не поняла,
Но за твое притворное вниманье
Благодарю. (*Лерм.*)

Слѣдуютъ еще три четверостишія, заключающіяся словомъ „Благодарю". Другіе примѣры рефрена у Лермонтова: въ „Романсѣ Дурнову" рефреномъ служитъ послѣдній стихъ четверостишія „Я былъ счастливъ"; въ стихотвореніи „Кавказъ" рефренъ—послѣдній стихъ пятистишія „Люблю я Кавказъ"; въ стихотвореніи „У ногъ другихъ не забывалъ" рефренъ—послѣдній стихъ шестистишія „Люблю, люблю одну"; въ романсѣ „Ты идешь на поле битвы" рефренъ—послѣдній стихъ осьмистишія „Вспомни обо мнѣ". Въ „Испанскомъ романсѣ" Пушкина рефреномъ служитъ пятистишіе

Ночной зефиръ,
Струитъ эфиръ,

Шумитъ,
Бѣжитъ
Гвадалквивиръ,

повторяющееся три раза: въ началѣ романса и послѣ каждаго изъ двухъ четверостишій его. Въ стихотвореніи Пушкина „Бѣсы" рефреномъ

Мчатся тучи, вьются тучи
Невидимкою луна
Освѣщаетъ снѣгъ летучій,
Мутно небо, ночь мутна

начинаются осьмистрочныя строфы: первая, четвертая и седьмая (послѣдняя) Рефреномъ можетъ служить и одно слово, повторяющееся въ послѣднемъ стихѣ каждой строфы въ различныхъ сочетаніяхъ: это—главное слово стихотворенія, часто опредѣляющее самое заглавіе его. Таково слово „мѣщанинъ" въ стихотвореніи Пушкина „Моя родословная или Русскій мѣщанинъ": строфы заключены слѣдующими стихами: „Я просто русскій мѣщанинъ", я мѣщанинъ, я мѣщанинъ", „я слава Богу, мѣщанинъ", „но я... я темный мѣщанинъ", „и я родился мѣщанинъ", „я громотѣй и мѣщанинъ". Подобное же явленіе имѣемъ въ стихотвореніи Пушкина „Талисманъ".

Рефрены особенно употребительны въ романсахъ (знамениты въ этомъ отношеніи романсы Беранже), гдѣ они соотвѣтствуютъ припѣвамъ народныхъ пѣсенъ.

Пѣсни имѣютъ еще одну особенность; такъ какъ въ пѣніи почти пропадаютъ риѳма и размѣръ, столь важныя въ декламаціи, то разнообразіе достигается главнымъ образомъ варіированіемъ длины стиха. Вотъ образчикъ пѣсеннаго куплета:

Колоколъ стонетъ;
Дѣвушка плачетъ,
И слезы по четкамъ бѣгутъ.
Насильно,
Насильно
Отъ міра въ обители скрыта она,—
Гдѣ жизнь безъ надежды и ночи безъ сна. (*Лерм*).

Подобно тому, какъ мы не можемъ открыть связь между размѣромъ стиха и настроеніемъ поэта, такъ невозможно уловить связь между мыслью его и длиною строфы. Повидимому и тутъ, какъ въ вопросѣ о размѣрѣ, главную роль играетъ первая вылившаяся строфа, по образцу которой строятся остальныя. Роль автора сводится къ борьбѣ съ монотонностью; онъ слѣдитъ, чтобы въ строфѣ по возможности чередовались мужскія риѳмы съ женскими, четверостишія разныхъ типовъ, или же четверостишія съ двустишіями и трехстишіями, чтобы двѣ—три однообразныя риѳмы замыкались укороченнымъ стихомъ другой риѳмы и т. д. Бываютъ стихотворенія, составленныя изъ неодинаковыхъ строфъ; таково, напр., стихотвореніе Пушкина: „Стамбулъ гяуры нынче славятъ", въ которомъ за пятистрочной строфой слѣдуетъ семистрочная, потомъ двѣ пятистрочныхъ, опять семистрочная и т. д.; или его же стихотвореніе „Къ морю", гдѣ

среди четверостишій вкраплены пятистишія. Бываютъ стихотворенія, составленныя не только изъ строфъ съ разнымъ количествомъ строкъ, но и изъ стиховъ разныхъ размѣровъ: все это только затрудняетъ декламированіе и едва-ли способствуетъ красотѣ и гармоничности произведенія.

Правильное соединеніе строфъ извѣстныхъ размѣровъ даетъ стихотворенія особыхъ типовъ съ особыми названіями. Въ русской поэзіи принялся только одинъ типъ: *сонетъ*.

Суровый Дантъ не презиралъ сонета;
Въ немъ жаръ любви Петрарка изливалъ;
Игру его любилъ творецъ Макбета
Имъ скорбну мысль Камоэнсъ облекалъ.
И въ наши дни плѣняетъ онъ поэта:
Вордсвортъ его орудіемъ избралъ,
Когда вдали отъ суетнаго свѣта
Природы онъ рисуетъ идеалъ.
Подъ сѣнью горъ Тавриды отдаленной,
Пѣвецъ Литвы въ размѣръ его стѣсненный
Свои мечты мгновенно заключалъ.
У насъ еще его не знали дѣвы,
Какъ для него ужъ Дельвигъ забывалъ
Гекзаметра священные напѣвы. (*Пушк.*).

Сонетъ (sonetto, «Колокольчикъ“) состоитъ изъ двухъ четверостишій и двухъ трехстишій. Оба четверостишія имѣютъ только двѣ риѳмы и строятся либо по схемѣ a—b—b—a a—b—b—a либо a—b—b—a b—a—a—b. Заключительныя трехстишія риѳмуются либо по схемѣ c—c—d c—d—c либо c—d—c d—c—c.

Въ то время какъ лирическія стихотворенія обыкновенно распадаются на правильныя строфы, въ стихотвореніяхъ на эпическіе и гражданскіе мотивы стихи обыкновенно не собираются въ правильно отграниченыя строфы, а слѣдуютъ одинъ за другимъ. повинуясь только чередованію риѳмы. Еще больше вольностей предоставлено баснямъ, въ которыхъ при сохраненіи однообразнаго размѣра допускается вольная длина стиховъ.

Глава VII: **Поэтическія вольности**.

Сдавленная тисками размѣра и риѳмы, поэтическая рѣчь задохнулась бы, если бы не нашла выхода въ разныхъ вольностяхъ, которыя издавна ей прощались.

Вольности эти бываютъ двухъ родовъ: лексическія и грамматическія. Къ лексическимъ мы относимъ вольности въ употребленіи синонимовъ, провинціализмовъ, архаизмовъ и варваризмовъ; къ грамматическимъ—вольности въ разстановкѣ словъ, въ удареніяхъ и грамматическихъ формахъ.

Вольности синонимическія. Лермонтовъ въ стихотвореніи о Байронѣ «Не думай, чтобъ я былъ достоинъ сожалѣнья» употребилъ «ребячество» вмѣсто „дѣтство“. У Пушкина въ стихѣ:

Перу старинной нѣтъ охоты марать летучіе листы,

„старинный“ поставлено вмѣсто, „прежней“. Эти вольности

вызваны исключительно требованіями размѣра. Иногда вольности вызываются требованіями риѳмы. Такъ, у Лермонтова встрѣчаемъ „на утесѣ горючемъ“ вмѣсто „горячемъ“ (для риѳмы слову „сыпучимъ“). Право поэтовъ употреблять неточные синонимы основывается на текучести значенія синонимовъ. Такъ слово „горючій“ первоначально означало то же, что „горячій“, т.-е. горящій, и только потомъ слово „горячій“ специализировалось на температурной сторонѣ горящаго, а „горючій“ на свѣтовой (ср. „бѣлъ горючъ камень“ Голубиной книги); съ теченіемъ же времени свѣтовое значеніе слова „горючій“ опять затерялось, уступивъ мѣсто понятію воспламеняющагося, способнаго горѣть. (Въ выраженіи „горючія слезы“ слово „горючій“ идетъ отъ „горе“, а не отъ „горѣть“). Точно такъ же первоначально между „вѣрить“ и „вѣровать“ разница была не больше чѣмъ между „дарить“ и «даровать». Потомъ значенія разошлись: «вѣрить» стало означать давать вѣру и сочинялось съ дательнымъ падежомъ, (кому), а «вѣровать»— исповѣдывать вѣру во что. Но поэты не считаются съ этой позднѣйшей дифференціацией и пишутъ съ одной стороны

Въ оракула всѣ вѣрятъ слѣпо (*Крыловъ*),

а съ другой

Во всемъ ей вѣровалъ безпечно (*Пушк.*).

Некрасиво только обнаруживать произвольность словоупотребленія сопоставленіемъ обѣихъ формъ въ близкомъ сосѣдствѣ, какъ то мы видимъ у Баратынскаго въ его стихотвореніи „Не искушай меня безъ нужды“:

Ужъ я не вѣрю увѣреньямъ,
Ужъ я не вѣрую въ любовь.

Провинціализмы, архаизмы и варваризмы. Въ прозаической рѣчи провинціализмы употребляются для сообщенія рѣчи извѣстнаго колорита. Впрочемъ, иногда весьма трудно опредѣлить, принадлежитъ ли слово къ областнымъ, такъ какъ литературный языкъ безпрестанно мѣняется подъ вліяніемъ сочиненій извѣстныхъ авторовъ, а эти не всегда пишутъ языкомъ Москвы и Петербурга, центровъ нашей образованности. Пушкинъ, Тургеневъ и Толстой сдѣлали общеизвѣстными цѣлый рядъ областныхъ словъ, выражающихъ понятія, для которыхъ въ общеупотребительномъ языкѣ не доставало слова или которыя представляли особенныя удобства, въ смыслѣ размѣра и риѳмы.

Что касается архаизмовъ, т.-е. словъ устарѣвшихъ и славянскихъ реченій, то одни изъ нихъ, какъ выя, длань, рыбарь, хотя употреблявшіеся Пушкинымъ и Лермонтовымъ, не вошли въ общеупотребительный языкъ, имѣющій для этихъ понятій другія выраженія; слова же сей, очи, ложе, недугъ, рать, перстъ и др., хотя имѣютъ эквиваленты въ общеупотребитальномъ языкѣ, въ поэзіи приняты, какъ очень удобныя для риѳмы и размѣра. Живучесть словъ зависитъ отъ многихъ причинъ, среди которыхъ первое мѣсто занимаетъ употребленіе ихъ извѣстными писателями, пу-

блицистами, ораторами. Но подобно тому, какъ поэтъ, чтобы разсчитывать на успѣхъ, долженъ усвоить новый курсъ человѣчества, его новые идеалы, долженъ умѣть страдать его страданіями и радоваться его радостями, такъ онъ долженъ чутьемъ угадывать, какое слово гдѣ и когда допустимо. Безразсчетливое же употребленіе вычурныхъ архаическихъ выраженій, какъ «вонь» вмѣсто «ароматъ», «ярь» вмѣсто «страсть», „емлютъ" вмѣсто „берутъ", которыми щеголяютъ нѣкоторые современные поэты, производитъ впечатлѣніе ходульности. Какъ забавно звучитъ неумѣстное употребленіе архаизмовъ, хотя бы вообще употребительныхъ въ поэтической рѣчи, можно видѣть, напр. изъ слѣдующаго стихотворенія Голенищева-Кутузова подъ заглавіемъ «Зарница»:

Въ дни дѣтства, помню я, бывало передъ сномъ,
Встревоженъ отблескомъ далекимъ молній ночи,
Я ложе покидалъ и, стоя предъ окномъ,
Въ мерцающую даль вперялъ съ тревогой очи.
Полна, казалась мнѣ, грозой ночная тишь...
Но отворялася сосѣдняя свѣтлица,
И няня старая входила и т. д.

Этотъ неразумный ребенокъ, хотя и благородной графской крови, самовольно покидающій ложе при отлучкѣ няни въ сосѣднюю свѣтлицу и вперяющій изъ окна очи въ мерцающую даль, не зная, что это можетъ кончиться отчаяннымъ насморкомъ,— вызываетъ у читателя невольную улыбку.

Варваризмы (иностранныя слова) у поэтовъ всегда непріятно останавливаютъ читателя, потому что онъ привыкъ встрѣчать ихъ только въ самыхъ прозаическихъ отрасляхъ литературы. Что касается новыхъ словообразованій, то достигшій извѣстности поэтъ можетъ дѣйствительно пустить въ оборотъ свое собственное изобрѣтеніе, но успѣхъ такого слова зависитъ не только отъ степени извѣстности поэта, но и отъ степени соотвѣтствія новаго слова духу языка. Такъ не принялись въ языкѣ неологизмы: вседушно, всемѣрно (вмѣсто: всею душою, всѣми мѣрами), громокипящій (вмѣсто: кипящій громко), шлемоблещущій (человѣкъ съ блещущимъ шлемомъ) и т. д., хотя изобрѣтались довольно извѣстными поэтами.

Синтактическія вольности. Образный языкъ поэзіи ужъ самъ по себѣ задаетъ сознанію слишкомъ большую работу, чтобы позволительно было отягчить эту работу еще другими задачами. Поэтому должно признать великимъ несовершенствомъ поэтическаго произведенія особенную, не практикующуюся въ прозѣ разстановку словъ. Прилагательное иногда и въ прозѣ ставится позади опредѣляемаго имъ существительнаго, а именно, когда стоитъ подъ логическимъ удареніемъ или для избѣжанія двусмысленности („клюква подснѣжная", „онъ—человѣкъ богатый"). Поэтому допускается такое повтореніе и въ поэзіи, хотя бы только въ цѣляхъ размѣра и риѳмы, тѣмъ болѣе, что въ поэтическомъ произведеніи каждое слово какъ бы стоитъ подъ ло-

гическимъ удареніемъ. То же—относительно опредѣленій въ родительномъ падежѣ, обыкновенно стоящихъ послѣ опредѣляемаго слова (напр. „даръ слова"); нарѣчій, обыкновенно ставящихся впереди опредѣляемыхъ ими глаголовъ (напр. громко кричитъ); дополненій, которыхъ законное мѣсто послѣ дополняемыхъ ими глаголовъ (напр. пишетъ письмо); сказуемыхъ, которыя обыкновенно слѣдуютъ за подлежащимъ и т. д. Находясь подъ логическимъ удареніемъ или для избѣжанія двусмысленности, всѣ эти слова мѣняютъ свои мѣста въ предложеніи, поэтому перемѣна мѣста позволительна и въ поэтической рѣчи, но при условіи незатруднительности пониманія. Пониманіе же затрудняется, если между опредѣленіемъ и опредѣляемымъ словомъ помѣщаются вставки. Такъ

Ковра большого по угламъ
Сидѣли мы другъ къ другу бокомъ (*Фетъ*).

звучитъ неуклюже; выраженіе

Вотъ бѣжитъ по тротуару
Моего сосѣда дочь. (*Плещеевъ*).

неправильно, ибо двусмысленно (выходитъ, что дочь бѣжитъ по тротуару моего сосѣда). Выраженіе:

Не ввѣряйся ты шумному
Блеску толпы неразумному (*Фетъ*).

затруднительно для пониманія, потому что изъ двухъ опредѣленій къ слову блеску одно стоитъ на законномъ мѣстѣ, а второе („неразумному") поставлено не только послѣ существительнаго, но еще послѣ новаго опредѣленія въ родительномъ падежѣ. Неправильно: „въ сердца сладостно-мучительномъ порывѣ" (Голенищевъ-Кутуз.), потому что предлогъ отдѣленъ отъ слова, къ которому относится. По тѣмъ же причинамъ затруднительны для пониманія выраженія Плещеева: „шуму внимая вѣтвей", „сердца забудутся муки", „страсти былыя тревоги", „въ раздумья часъ печальный". Какъ неуклюжая разстановка словъ можетъ убить стихотвореніе, показываетъ слѣдующій примѣръ:

Я ласкаю тебя, какъ ласкается боръ
Шумной бурею въ темень одѣтой!
Налетаетъ она, покидая просторъ,
На устахъ своихъ съ пѣсней запѣтой (*Случевск.*).

Поэтъ хотѣлъ сказать: „Я ласкаю тебя, какъ шумная буря, одѣтая въ темень, ласкаетъ боръ: покидая просторъ, она налетаетъ (на лѣсъ) съ запѣтой пѣсней на устахъ".

Вообще, чѣмъ проще стихотворная рѣчь и чѣмъ меньше филологической работы она задаетъ уму, тѣмъ больше она дѣйствуетъ на сердце. Если у поэта размѣръ и риѳма выходятъ только подъ условіемъ коверканья языка, то это показываетъ, что онъ языкомъ не владѣетъ въ достаточной для стихотворства степени. Пушкинъ показалъ, какихъ эффектовъ можно достигнуть самыми простыми словами въ самомъ обыкновенномъ расположеніи ихъ, и одинъ изъ новѣйшихъ поэтовъ, сравнивая

свои произведенія (въ общемъ весьма недурныя) съ произведеніями Пушкина и Лермонтова, правильно говоритъ:

> И жалокъ я себѣ съ своимъ стихомъ туманнымъ,
> И грустно мнѣ, что въ немъ такъ мало простоты. (*Минскій*).

Ударенія. Ударенія играютъ очень важную роль въ поэтической рѣчи въ виду размѣра, и понятны попытки вольности въ удареніяхъ. Есть въ языкѣ слова, допускающія два ударенія (напр. жемчугъ, счастливый и особенно сложныя: тотчасъ, чтобы и т. п.). Поэтъ въ правѣ употреблять эти слова подъ тѣмъ или другимъ удареніемъ, какъ ему удобнѣе; не слѣдуетъ только употреблять одно и то же слово подъ разными удареніями на близкомъ разстояніи, ибо этимъ обнаруживается произвольность словоудареній. Лермонтовъ употребляетъ „знамена́“ (вмѣсто „знамёна“), „духо́въ враждебный рой“ (вмѣсто: духовъ), кони, кромѣ докторско́й, „тянулись цѣпью острыя скалы“. Пушкинъ: „увидѣть чуждыя страны“, призра́къ, музыка, языкомъ, преда́нность, избранные, отзывъ, лего́къ, рѣзо́въ, найдено́, шелко́вый, положёнъ, сорва́нъ, отняты, заняты, запущённый, украшённый. Всѣ эти чуждыя общеупотребительному языку ударенія можно объяснить либо мѣстными говорами, либо аналогіей съ другими словами. Такъ слово „знамена́“ идетъ по образцу „времена, племена“, „скалы, страны“—по аналогіи съ формами „величины, судьбы“, гдѣ ударенія въ именит. мн. ч. не переходитъ на предпослѣдній слогъ и т. д. Это не погрѣшность противъ духа языка, это только игнорированіе грамматическихъ обычаевъ, принятыхъ для различенія одинаково звучашихъ формъ. Перестановка же удареній, не имѣющая оправданій въ аналогіи, не допускается.

Вольности грамматическія. Эти вольности сводятся къ употребленію формъ устарѣвшихъ, народныхъ и новопостроенныхъ. Окончательно отжившей надо признать славянскую форму род. пад. ед. ч. женскаго р. на *ыя*, хотя она охотно употребляется еще Пушкинымъ: „жало мудрыя змѣи“, „тайна брачныя постели“. Менѣе отжившей надо признать усѣченную форму прилагательныхъ: „русы волосы“, „сердечны тайны“, „цѣлы сутки“, „къ окну рѣшетчату“, „четверту ночь“, „котора“. Эти формы живутъ еще въ народной рѣчи, этомъ источникѣ соковъ языка. Принялись въ поэтической рѣчи, въ виду удобства ихъ для размѣра и риѳмы, укороченныя формы: брегъ, древо, жребій, гласъ, младой, златой и т. д. вмѣсто полногласныхъ, ибо онѣ живутъ въ народной рѣчи и часто служатъ даже для дифференціаціи синонимовъ (ср. прахъ и порохъ, глава и голова, хранить и хоронить). Иногда замѣчаемъ обратное явленіе, когда въ языкѣ (литературномъ) принята укороченная форма, а поэты подставляютъ полногласную (народную): прибе́режный, ворогъ, поло́нъ (плѣнъ), шело́мъ и т. д.

Также встрѣчается у поэтовъ вызываемое требованіями размѣра и риѳмы опущеніе вставляемыхъ для благозвучія гласныхъ

о и е въ словахъ: полнъ, вѣтръ, иглъ и т. д. и наоборотъ вставленіе этихъ гласныхъ въ словахъ: вихорь, рѣзовъ, особенно опущеніе е въ формахъ сравнительной степени: болѣ, долѣ, старѣ, заранѣ.

Сюда же относится вставка или выбрасываніе гласныхъ въ приставкахъ: вображая (вм. воображая), свершилъ, сокрывать, воскормленъ, воспомнить, сопутница, вкругъ, съединеніе. І передъ гласными часто замѣняется ь и наоборотъ: ліютъ, молньей, біющихся, судія, крыліяхъ, исторья; окончанія *аніе, еніе, иніе* и въ прозѣ часто употребляются на равныхъ правахъ съ *анье, енье, инье*, причемъ замѣчающаяся въ прозѣ въ извѣстныхъ случаяхъ дифференціація значеній (напр. воскресенье и воскресеніе) въ поэзіи во вниманіе не принимается.

Попытки выбрасыванія вообще гласныхъ съ замѣной пропущеннаго апострофомъ (по образцу нѣмецкой поэзіи) высмѣяны Надсономъ въ его шуточномъ стихотвореніи:

Пр'чтя только что твое посланье,
Я пр'никъ въ значенье бѣглыхъ строкъ,
И на желанное свиданье
Готовъ пр'течь въ недолгій срокъ и т. д.

Къ архаизмамъ въ собственномъ смыслѣ надо отнести такія формы, какъ „въ ночи“, „на земли“ и особенно часто встрѣчающаяся приставка ся въ глагольныхъ формахъ, имѣющихъ передъ этимъ гласный звукъ: „смѣюся“, „влюбилася“, „опершися“.

Народныя формы употребляются въ прозѣ для сообщенія рѣчи соотвѣтствующаго колорита. Въ этихъ случаяхъ народныя формы въ поэтической рѣчи не должны разсматриваться, какъ вольности. Таковы: „квартера“, „кажись“, влагаемыя Пушкинымъ въ уста гусару. Иначе обстоитъ дѣло, когда поэтъ говоритъ отъ своего имени: тутъ едва ли онѣ допустимы, хотя у Лермонтова встрѣчаются формы: „нѣту“, „оскверняючи“, „я не имѣлъ ни *время*, ни охоты“, „стадовъ“, „облакъ громовой“, „онѣ“ (вмѣсто: они). [1]. Встрѣчающіяся у поэтовъ въ концѣ стиховъ (т. е. въ риѳмѣ) формы: младова, другова, одинокой (вм. одинокій) и т. п. нельзя разсматривать какъ народныя, ибо это не болѣе, какъ точное произношеніе словъ, указываемое поэтами для свѣдѣнія декламатора. Вообще же измѣненіе грамматической формы для риѳмы, наблюдающееся въ народной версификаціи („про одни дрожди не говорятъ трожды“, „Боже, поможи, а самъ не лежи“, „у голодной кумѣ хлѣбъ на умѣ“) не допускается, хотя, напр., у Пушкина читаемъ:

Роднѣ, прибывшей *издалеча*,
Повсюду ласковая встрѣча,

---

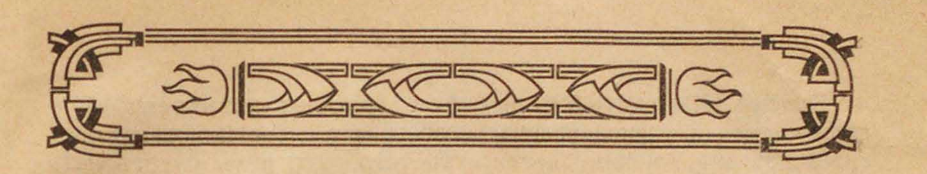
[1]) „Стадовъ“, „дѣловъ“, „мѣстовъ“ и т. д. употребляются народомъ по аналогіи съ формами „воловъ“, „городовъ“, самыя же формы „воловъ“, „городовъ“ (вм. „волъ“, „городъ“) образовались нѣкогда по аналогіи со словами „сыновъ“ и „домовъ“ (имѣвшихъ въ именит. пад. „сынове“, „домове“), такъ какъ языкъ не терпитъ одинаково звучащихъ словъ разнаго значенія.

но, во-первыхъ, то — Пушкинъ, а во-вторыхъ, „Евгеній Онѣгинъ“, по собственному опредѣленію поэта, „небрежный плодъ забавъ“.

Что касается вообще новопострояемыхъ формъ, то формы, образовываемыя по аналогіи съ существующими, имѣютъ важное значеніе въ развитіи языка и должны быть поощряемы, если соотвѣтствуютъ духу русской рѣчи. Таковы, напр. встрѣчаемыя у Пушкина дѣепричастія совершеннаго вида: оскорбясь, бросся, истребя, замѣтя, встрѣтя. Менѣе допустимы Лермонтовскія вольности: окончалъ, неизбѣжимый, протягшись, преслѣдоваемы, отдохшіе.

Вообще же говоря, чѣмъ незначительнѣе слава поэта, тѣмъ меньше вольностей онъ долженъ себѣ позволять, ибо онѣ свидѣтельствуетъ только о недостаточномъ владѣніи рѣчью.





Прибавленіе.

Какъ и всякое искусство, писаніе стиховъ требуетъ упражненія,—и упражненія немалаго. Языкъ долженъ слушаться поэта, какъ краска или глина—художника, инструментъ—музыканта. Только преодолѣвъ языкъ, поэтъ можетъ безраздѣльно отдаться изображенію своихъ чувствъ, иначе форма будетъ отвлекать мысль поэта отъ содержанія. „Муки слова", о которыхъ плакалъ Надсонъ:

Нѣтъ на свѣтѣ мукъ сильнѣе муки слова...
Холоденъ и жалокъ нищій нашъ языкъ,

значительно уменьшаются, если поэтъ, раньше чѣмъ браться за серьезное творчество, продѣлаетъ извѣстныя упражненія, которыя въ поэтическомъ искусствѣ играютъ такую же роль, какъ музыкальныя упражненія въ искусствѣ музыканта. Непринужденность Пушкинскаго стиха, которою мы не перестаемъ восторгаться, далась ему не сразу, а выработалась послѣ цѣлаго ряда юношескихъ произведеній, технически несовершенныхъ. „Для того, чтобы писать хорошіе стихи, надо сначала умѣть писать плохіе"—вотъ что можно сказать, примѣняя къ стихотворному искусству извѣстную пословицу объ усвоеніи иностраннаго языка. Надо только критически относиться къ собственному таланту и жечь стихотвореніе, сколько бы труда оно ни стоило, лишь только вы замѣчаете, что оно не соотвѣтствуетъ вашей мысли, или образы банальны, или языкъ неестественъ, или риѳма бѣдна и банальна (горе—море, пишетъ—слышитъ, день—тѣнь).

Первое и главное упражненіе поэта—усвоеніе языка, изученіе лучшихъ образцовъ русской поэзіи, начиная съ Пушкина и Лермонтова.

Словарь русскаго языка (Даля или Академическій) равно какъ «Словарь синонимовъ» должны быть настольными книгами: постоянное чтеніе ихъ имѣетъ громадное значеніе въ дѣлѣ усвоенія и подчиненія языка.

Спеціальныя упражненія бываютъ трехъ родовъ: упражненія 1) въ размѣрѣ, 2) въ риѳмѣ и 3) въ стихосложеніи.

Размѣръ. Изложить какой нибудь разсказъ размѣромъ двухсложнымъ или трехсложнымъ: переставляя слова и замѣняя одни слова другими, можно достигнуть того, что рѣчь будетъ идти складно, размѣренно, т. е. что ударяемый слогъ будетъ приходиться послѣ каждаго неударяемаго или послѣ двухъ неударяемыхъ.

Риѳма. Написать всѣ риѳмы къ словамъ любой статьи. Справившись въ «Словарѣ риѳмъ», можно видѣть, какія риѳмы пропущены.

Стихосложеніе. А. Взять любой стихъ изъ любого поэта и присочинить къ нему дополнительный въ томъ же размѣрѣ, составляющій съ нимъ двустишіе. Присочинить къ тремъ стихамъ четвертый, соблюдая размѣръ, длину и риѳму; къ двумъ стихамъ еще два для полученія строфы типа a—b—a—b. Продолжая упражненія, самому составить стих · къ нему присочинить второй для двустишія и т. д.

В. Взять изъ «Словаря риѳмъ» двѣ риѳмы и придумать къ нимъ стихи любого размѣра и любой длины. Можно взять 4, 6, 8 и болѣе риѳмъ и строить терцину, четверостишіе, октаву, сонетъ и т. д. Это—извѣстная игра *буриме́* (bouts rimés—«риѳмованные концы»), придуманная во Франціи въ XVII вѣкѣ. Буриме́ представляетъ прямую противоположность *акростиху* (ср. Д ъ Слова вып. VI, стр. 10), гдѣ стихотвореніе сочиняется по первымъ словамъ стиховъ. Понятно, что чѣмъ рѣже встрѣчаются данныя слова и чѣмъ труднѣе установить между ними связь, тѣмъ труднѣе рѣшить буриме́. Для упражненія же надо сначала брать слова обыкновенныя, легко вмѣщающіяся въ любую конструкцію и принадлежащія къ одному и тому же порядку. Напр. если взять риѳмы: «бури—лазури—тѣнь—день» (это — риѳмы Пушкинской «Тучи»), то ясно что стихотвореніе должно говорить о какомъ нибудь атмосферномъ явленіи: бурѣ, грозѣ, или о прогулкѣ на свѣжемъ воздухѣ и т. д. Если же взять риѳмы, ничего общаго между собой не имѣющія, то много труда потребуется на установленіе самой темы стихотворенія.

ОГЛАВЛЕНІЕ:

Замѣченныя опечатки.

Стран.	*Строка.*	*Напечатано.*	*Должно быть.*
8	9 сверху	Смѣло	Смѣло я
16	9 снизу	послѣднемъ стихѣ	послѣдней стопѣ
19	14 сверху	т. е. такой,	*слѣд. исключить.*
24	20 снизу	то	*слѣд. исключить.*
25	12 сверху	отличіе	отлогій
26	21 снизу	Казаніи	Казани я
31	12 сверху	Не	Ни

При нѣкоторыхъ стихахъ схемы произношенія невѣрны, что всякому легко исправить.

